

TAMPEREEN YLIOPISTO

Satu Pakarinen

OODI ROUVA DALLOWAYLLE, OODI
KIRJALLISUUDELLE

*Mrs. Dalloway ja Tunnit – dialogi, identiteetti ja henkilöiden
väliset suhteet kahden romaanin ja elokuvan välillä*

Kertomus- ja tekstiteorian pro gradu -tutkielma
Tampere 2015

Tampereen yliopisto
Kieli-, käännös- ja kirjallisuustieteiden yksikkö
Kertomus- ja tekstiteorian maisterinohjelma

PAKARINEN, SATU: Oodi rouva Dallowaylle, oodi kirjallisuudelle

Pro gradu -tutkielma, 118 s.
Marraskuu 2015

Pro gradu -tutkielmani käsittelee Virginia Woolfin *Mrs. Dallowayn* (1925), Michael Cunninghamin *Tuntien* (*The Hours*, 1998) sekä Stephen Daldryn ohjaaman elokuva-adaptaation (*The Hours*, 2002) intertekstuaalisia suhteita. Keskiössä ovat henkilöhahmot, kerronnalliset ja tyyllilliset seikat sekä teosten pääteemat. Tutkimukseni pääkysymyksenä on, millaisen dialogin *Tunnit* muodostaa suhteessa sen hypotekstiin eli Virginia Woolfin *Mrs. Dallowayhin*. Läpi tutkimuksen taustalla on myös *Tunnit*-teosten oman identiteetin selvittäminen. Teoreettisena viitekehystenä hyödynnän löyhästi Gérard Genetten transtekstuaalisuuden mallia ja etenkin sen intertekstuaalisuuden ja hypertekstuaalisuuden kategorioita. Lisäksi viittaan aiempiin *Tunnit*-tutkimuksiin sekä Dorrit Cohnin teoriaan tajunnankuvaamisen esittämisen tavoista.

Tutkimukseni jakautuu kolmeen osaan, joista ensimmäisessä pohdin kohdeteosten hypertekstuaalisuutta henkilöhahmojen vastaavuuksien osalta sekä henkilöiden sisäistä ja ulkoista identiteettiä. Luvussa kolme käsittelee erikseen romaanin ja elokuvan kerronnallisia tekijöitä ja tajunnankuvaamisen esittämisen tapoja. Lähiluen romaanien kielellisiä seikkoja ja nostan esille tekijöitä, jotka yhdistävät kahta romaania. Woolfin romaanissaan käyttämä tajunnanvirtateknikka asettaa myös omat erityiset kysymyksensä pohdittavaksi siitä, millä keinoin Cunningham pyrkii jäljittelemään hypotekstin impressionistista tyyliä. Toisaalta nostan esille romaanien väliset tyyllilliset poikkeavuudet ja kyseenalaistan Cunninghamin teoksen kategorisoimisen puhtaaksi tyyliä. Elokuvan osalta keskiössä on audiovisuaalisen mediumin omat kerronnalliset ja tyyllilliset keinot toteuttaa dallowayisin estetiikkaa — tällaisista esimerkkinä leikkaustekniikka ja Philip Glassin säveltämä elokuvamusiikki.

Neljäs luku keskittyy *Tunneista* kumpuavaan kolmeen pääteemaan: eksistentialismiin, identiteettiin ja kirjallisuuden merkitykseen. Pääteemojen tueksi otan kohdeteosten symboliikan, joka edelleen toistojen kautta vahvistaa teemojen merkitystä. Identiteetin teemaan liitän myös keskustelun ajallisuuden merkityksestä, joka sekin on alleviivattuna kohdeteoksesta toiseen. Viimeisenä pohdin kaunokirjallisuuden merkitystä tekijän, lukijan sekä henkilöhahmon näkökulmasta postmodernissa kontekstissa.

Tutkimukseni päätuloksena esitän selvityksen kohdeteosten intertekstuaalisista suhteista edellä esitettyjen seikkojen osalta sekä kyseenalaistan *Tuntien* lokeroimisen yhden kategorian alle. Havainnollistan, kuinka *Tunneissa* on kyse multi-identiteettisyydestä. Työni kartoittaa siis eri näkökulmia, kuinka *Tunnit*-teoksia voidaan tutkia, mutta toisaalta kyseenalaistaa ehdottoman lokeroinnin, jota esimerkiksi Gérard Genette on omassa hypertekstuaalisuuden tutkimuksessaan harjoittanut.

Avainsanat: Intertekstuaalisuus, hypertekstuaalisuus, Virginia Woolf, Mrs. Dalloway, modernismi, postmodernismi, henkilöhahmojen identiteetti, tajunnankuvaamisen esittämisen tavat, pastissi, elokuvamusiikki, montaasi

Sisällysluettelo

1 JOHDANTO	1
2 MRS. DALLOWAY — MITEN SITÄ JATKETAAN?	19
2.1 ROUVA D. – SE OLET SINÄ!.....	22
2.2 LAURA BROWN, KUKA SINÄ OLET?.....	30
2.3 VISIONÄÄRIN ON KUOLTAVA	40
2.4 MUTTA KUKA ON PETER WALSH?.....	47
2.5 HENKILÖIDEN VALTAMERELLINEN YHTEYS	50
3 YRITYS LÖYTÄÄ YHTEYS, PÄÄSTÄ KESKUKSEEN	56
3.1 MIKÄ IHANUUS! MIKÄ SUKELLUS!.....	56
3.2 TÄMÄ HETKI, MITEN SITÄ KUVAILISIN?.....	62
3.3 <i>TUNNIT</i> – PASTISSIKO?	71
3.4 VÄLITILASSA.....	75
4 OLEMASSAOLEMISEN TAITO	82
4.1 RAKASTAN SINUA, RAKASTAN ELÄMÄÄ!.....	83
4.2 NAISET KRIISIN PARTAALLA	90
4.3 KIRJALLISUUS ENNEN KAIKKEA	99
5 LOPUKSI.....	106
LÄHTEET	112

1 JOHDANTO

I should say a good deal about *The Hours* & my discovery; how I dig out beautiful caves behind my characters...The idea is that the caves shall connect and each comes to daylight at the present moment.

20. elokuuta 1923, Virginia Woolf ¹

Näin pohti Virginia Woolf (1882–1941) *Mrs. Dalloway* (1925) juonikuvioita. Yli seitsemänkymmentä vuotta myöhemmin Clarissa Dallowayn ja muiden keskushenkilöiden tiet kohtaavat, kun amerikkalainen kirjailija Michael Cunningham (1952–) julkaisee Woolfin teoksesta inspiroituneena romaanin *Tunnit* (*The Hours*, 1998).² Ja vielä muutama vuosi myöhemmin ilmestyy teoksen jatkeeksi Stephen Daldryn (1961) ohjaama ja David Haren (1947–) käsikirjoittama elokuva-adaptaatio (*The Hours*, 2002).³ On ikään kuin Virginia Woolfin suunnittelemien luolien ympärille olisi kehkeytynyt uusia polkuja ja kohtaamispaikkoja. *Mrs. Dalloway*n pohjalta on syntynyt muunnelma, päivitetty versio, mutta samalla kuitenkin aivan uusi kokonaisuus.

Mrs. Dalloway oli Woolfin neljäs romaani, jota hän kirjoitti vuosina 1922–1925. Se pohjautuu kahteen Woolfin aiemmin luonnostelemaan lyhytkertomukseen: *Mrs. Dalloway in Bond Street* (1922) ja *The Prime Minister* (1922) (Latham 2015, 17). Tunnetuimmassa romaanissaan Bloomsburyn piirin kasvatti sovelsi tajunnanvirtatekniikkaa, jossa aika- ja paikkamontaasin välittämänä siirrytään henkilöhahmon mielestä toiseen. Tajunnanvirtatekniikalla tarkoitetaan menetelmää, jossa ihmisen tajunnanvirtaa pyritään kuvaamaan ikään kuin sellaisenaan (Vartiainen 2009, 744). Erityisesti tajunnanvirtaromaanin tunnusomaisin piirre on juuri assosiaatiotekniikka, jossa kertomus seuraa henkilöiden

¹ Woolf 1969, 263.

² Jatkossa käytän teoksista suomenkielisiä nimityksiä. Tekstilainauksissa viitataan alkuperäisteoksiin.

³ Elokuvan lyhenteenä käytän merkintää TH2.

tajunnan liikettä ajatusryppästä toiseen (Saariluoma 1989, 253). Jo aiemmin ilmestyneessä *Jacob's Room* -romaanissa (1922) Woolf hahmotteli uudenlaista henkilöiden esittämistapaa, jossa pääosassa on henkilöhahmojen sisäinen monologi, mutta vasta *Mrs. Dalloway*ssa kirjailija löysi oman äänensä.

Mrs. Dalloway on kuvaus Clarissa Dallowayn yhdestä kesäkuun päivästä, joka huipentuu naisen emännöimiin juhliin. Clarissan päivä tapahtumineen symbolisoi ikään kuin yksittäisen henkilön koko elämää pienoiskoossa. Naisen muistojen kautta nykyhetkessä on läsnä menneisyys ja siihen liittyvät tärkeät henkilöt, ne kulkevat limittäin kerronnan matkassa kuvatun päivän aikana. Romaanissa ajallisuuden tematiikka nouseekin yhdeksi tärkeimmäksi teemaksi, kun fiktiossa rinnakkain on henkilön subjektiivinen aikakäsitys vasten mekaanista ajan kulkua. Rouva Dallowayn kertomuksen rinnalla sivujuonen muodostaa nuoren sotaveteraanin, Septimus Warren Smithin, tarina, joka lopulta päättyy kuolemaan. Näitä kahta kertomuslinjaa vasten muotoutuu sommitelma elämän ja kuoleman kontrastista – mikä tämäkin on keskeinen teema, kuten Woolf päiväkirjassaan on todennut: "Mrs. Dalloway has branched into a book; and I adumbrate here a study of insanity and suicide; the world seen by the sane and insane side by side – something like that" (Woolf 1969, 52).⁴

Tunneissa tapaamme yhden päähenkilön sijaan kolme naista, kolme kohtaloa, kolmella eri aikakaudella. Woolfin romaania mukaillen *Tunnit* keskittyy naisten yhteen päivään.⁵ Tunnistettavan tyyliä jäljitelmän se luo 1990-luvun lopun New Yorkin Greenwich Villagessa asuvan kustannustoimittajan, Clarissa Vaughanin (Meryl Streep) osalta.⁶ Rouva Dallowayn tapaan Clarissan päivänkulku täyttyy samankaltaisista askareista; hän ostaa kukkia ja suunnittelee juhlia nyt aidsia sairastavalle nuoruudenrakkaudelleen, Richard Brownille (Ed Harris). Päivän juonenkulku pienine yksityiskohtineen esitetään kuin toisintona. Alluusio Wool-

⁴ Päiväkirjamerkintä 14. lokakuuta 1922.

⁵ Laura Brownin ja Virginian Woolfin osalta kyseessä on kaksi päivää, mutta pääsääntöisesti sekä romaanissa että elokuvassa keskitytään kuvaamaan naisten yhtä päivää.

⁶ Elokuvassa eletään vuotta 2001.

fin romaaniin on Clarissan lempinimi ”rouva Dalloway”, jonka Richard on nuoruusvuosina naiselle antanut. Samalla nimi on vihje lainatusta identiteetistä ja fiktiivisistä kerrostumista, jotka määrittävät päähenkilön minäkuva. Clarissa elääkin kuin valmiiksi käsikirjoitetun mallin mukaan.

1949-luvun Los Angelesin amerikkalaisessa unelmalähiössä tapaamme toista lastaan odottavan kotirouvan, Laura Brownin (Julianne Moore), jonka päivän missiona on valmistaa syntymäpäiväkakku aviomiehelleen.⁷ Päällisin puolin Laura edustaa tyypillistä 1950-luvun amerikkalaista naiskuvaa, mutta todellisuudessa naisen sisäinen ja ulkoinen identiteetti ovat ristiriidassa. Ulkoisesti Laura näyttelee täydellistä kotirouvan roolia, mutta sisimmässään Luran muotokuva saa erilaiset ääriiviivat. Päivän aikana lohtua naisen elämään tuo *Mrs. Dalloway*, jota Laura tuon tuosta pysähtyy lukemaan. Pian rouva Brown onkin isojen valintojen edessä.

Kolmantena (ja romaanissa ja elokuvassa ensimmäiseksi) tapaamme 1920-luvun Richmondissa historiallisen henkilön fiktiivisen representaation, Virginia Woolfin (Nicole Kidman), joka kirjoittaa kuvatun päivän aikana romaania *Mrs. Dalloway*. Samalla Virginia kamppailee päänsärkyjen ja mielenterveydellisten ongelmien kanssa. Kirjailija haaveilee muutosta rauhalliselta Richardin esikaupunkialueelta Lontoon vilkkaaseen kaupunkielämään uskoen sen tuovan mielenrauhan. Jokainen *Tunnit*-teosten naisista kamppaileekin eksistentiaalisten kysymysten parissa. He yrittävät löytää paikkaansa yhteiskunnassa ja merkitystä tässä olemiselle. Olemassaolemisen ja identiteettikriisin rinnalla naisten maailmat kietoutuvat yhteen *Mrs. Dallowayn* kautta. *Tunnit* muodostaakin eräänlaisen dialogin teoksen matkasta tekijältä (Virginia Woolf) lukijalle (Laura Brown), ja pohtii näin kirjallisuuden merkitystä, fiktiivisiä kerrostumia, luomistyötä sekä lukemisen kantavaa voimaa.

⁷ Elokuvassa ajanjakso sijoittuu vuoteen 1951.

Mel Gussowin (1999) haastattelussa Michael Cunningham kertoo tutustuneensa Woolfin romaaniin lukioikäisenä koulupoikana tehdäkseen vaikutuksen erääseen tyttöön. Popmusiikista kiinnostunut nuori poika löysi kirjastosta vain Woolfin *Mrs. Dalloway*n. Lukukokemus teki nuoreen mieheen lähtemättömän vaikutuksen: se sytytti kimmokkeen kirjoittamiseen ja loputtoman tunnesiteen Woolfin tuotantoon. Pulitzer- ja PEN/Faulkner-palkitussa *Tunnit*-teoksessa, Cunninghamin neljännessä romaanissa, perehtyneisyys Woolfin tuotantoon näkyy keskeisten teemojen (elämä, kuolema, olemassaolo, identiteetti, seksuaalisuus) toistona, tarkkana biografisen tiedon, elämäkertojen ja Woolfin päiväkirjamerkintöjen suodattamisena fiktiiviseen muotoon. Cunningham upottaa muun muassa fiktion sekaan katkelmia naisen jäähyväisviestistä, ja *Mrs. Dalloway*sta lainataan suoraan tekstikappaleita Laura Brownin kertomuslinjalla.⁸

Michael Cunningham oli tarkka *Tuntien* filmatisointioikeuksista, ja aluksi kirjailija kieltäytyikin jo elokuva-oikeudet ostaneen Scott Rubinin ehdotuksesta. Lopulta Rubin ehdotti projektin toteuttamiseen amerikkalaista ohjaajaa Stephen Daldryä ja brittiläistä dramaturgia David Harea (Becdelièvre 2012, 19).⁹ Daldry ja Hare olivat aiemmin tehneet yhteistyötä teatterimaailman parissa, mutta elokuvayhteistyönä *Tunnit* oli duon ensimmäinen. Omassa työssään elokuvan osalta tulen viittaamaan nimenomaan Haren *Tunnit*-käsikirjoitukseen (2002). Romaanin laila myös elokuva oli yleisömenestys, ja se poiki yli 80 ehdokkuutta muun muassa elokuvamusikista, puvustuksesta ja leikkaustekniikasta.¹⁰ Päärooleissa nähtävien Hollywood-tähtinäyttelijöiden rinnalla elokuvassa on joukko muita nimekkäitä näyttelijöitä, kuten Allison Janney (Sally), Claire Danes (Julia) ja Jeff Daniels (Louis).

⁸ Käytän käsitettä kertomuslinja erottaakseni *Tuntien* päähenkilöiden maailmat. Cunninghamin romaanissa naisten eri kertomuslinjat erotetaan toisistaan lukujaottelulla. Käsitteellä *storyworld* eli kertomusmaailma tai -linja määritellään vastauksena kertomukselle esitettyihin kysymyksiin *kuka, mitä, missä* -kysymyksiin (Herman 2002,5).

⁹ Daldry on tunnettu muun muassa elokuvista *Billy Elliot* (2000), *The Reader* (2008) ja *Extreme ly Loud and Incredibly Close* (2011). Lisäksi hän on toiminut teatteriohjaajana Lontoon Royal Court -teatterissa. David Hare puolestaan muun muassa näytelmien *Plenty* (1978) ja *Via Dolorosa* (1998) käsikirjoittajana. (Becdelièvre 2012, 18.)

¹⁰ Virginia Woolfia esittävä Nicole Kidman sai Oscar-palkinnon parhaasta naispääosasta.

Jo itsenäisenä teoksena *Tunnit* on kiehtova tutkielma kaunokirjallisuuden merkityksestä vastaanottajalle, metafiktiivisistä kerrostumista, fiktion ja faktan sekoittumisesta sekä erityisesti romaanin postmoderneista piirteistä.¹¹ Se rikkoo eri agenttien välisiä rajoja, se viittaa suoraan, jäljittelee ja luo alluusioita *Mrs. Dalloway*hin. Roland Barthesin (1979, 76–77) vertauskuvaa lainaten *Tunnit* on sanan varsinaisessa merkityksessä kuin kangas, johon on kudottu loputtomia sitaatteja, viitteitä ja kaikuja toisesta tekstistä. Jo teoksen nimeen latautuu tärkeä intertekstuaalinen vihje, sillä *Mrs. Dalloway*n työnimi oli ensin *Tunnit*.¹² Myös muut paratekstuaaliset elementit, kuten lukujen otsikoinnit ja henkilöiden nimet, ovat vihjeitä lukea teoksia vasten sen lähdetekstiä.¹³ Heti romaanin alussa toistuu *Mrs. Dalloway*sta tuttu fraasi ”Mrs. Dalloway said she would buy the flowers herself” (*MD*, 5), joka avaa keskusteluyhteyden teoskolmikon välillä (*MD*, 5; *TH*, 9, 29, 37; *TH2* kohtaukset 13, 14 ja 15).

Erityisesti Cunninghamin romaaniin on viitattu uudelleenkirjoituksena, jatko-osana, tyylipastissina, transformaationa, fantasiana tai vapaana sovituksena. Seymour Chatmanin (2005, 272) mukaan kyseessä on laajennus, jossa muodostuu uusi kokonaisuus Woolfin romaanin pohjalta. Leavenworth (2010, 511) on puolestaan tulkinnut *Tunnit* postmodernina polyfonisena kerrontana. Boykin Hardyn (2011, 400) mukaan kyseessä on hyvin suunniteltu mutaatio modernista miljööstä postmoderniin kontekstiin. Kriitikoiden ja kirjallisuudentutkijoiden parissa sen intertekstuaalisista liitoksista ei ole oltu yksimielisiä.¹⁴ *Tunnit* ei suinkaan ole ainoa uudelleenkirjoitus tai tyylijäljitelmä Woolfin romaanin poh-

¹¹ Metafiktiolla viitataan fiktion, jossa tekstissä korostuu sen keinotekoinen luonne. Samalla esiin nousevat kysymykset todellisuuden ja fiktion välisistä suhteista. Metafiktiivinen teos on siis tietoinen omasta fiktiivisistä luonteestaan. (Waugh 1984, 2.) Linda Hutcheon (1989, 1) korostaa puolestaan omassa määritelmässään metafiktiivisyyden itsereflektiivisyyttä. Metafiktiivinen teos kommentoi omaa kerronnallista ja/ tai kielellistä identiteettiään.

¹² Woolf kirjoittaa päiväkirjassaan 19. kesäkuuta 1922 seuraavasti: ”This book, that is, The Hours, if that’s its name? [–] In this book I have almost too many ideas [–]” (Woolf 1969, 57) Woolfin romaanin kohdalla ”*Tunnit*” työnimen muutos *Mrs. Dalloway*ksi oli lopulta keino siirtää teoksen painopiste muodollisista ja teknillisistä seikoista henkilöihin ja heidän subjektiiviseen kokemusmaailmaansa.

¹³ Tekstin sisällä olevista parateksteistä, kuten teoksen nimestä, alkusanoista ja lukujen otsikoista käytetään nimitystä periteksti (Genette 1997b, 1–5).

¹⁴ Itse kirjailija on todennut *Tuntien* olevan eräänlainen improvisaatio, jolla hän on halunnut sekä kunnioittaa Woolfin romaania, mutta samalla myös luoda jotain uutta (Schiff 2004, 367).

jalta. James Schiff (2004, 363) onkin todennut, että Woolfin romaaneista juuri *Mrs. Dalloway* on poikunut eniten tyylijäljitelmiä ja jatkokertomuksia. Cunninghamin teoksen rinnalla tällaisista esimerkkinä ovat Robin Lippincottin *Mr. Dalloway* (1999) ja John Lanchesterin *Mr. Philips* (2000).¹⁵

Oma yritelmäni ei ole lokeroida *Tunteja* yhden kategorian alle, vaan osoittaa teosten moniäänisyys, eräänlainen multi-identiteettisyys. *Tunnit* on kuin kameleontti, joka vaihtaa sävyään sen mukaan, miten ja mistä odotushorisontista käsin teoksia lähestytään. Tutkimukseni päätehtävänä on selvittää teoskolmikon intertekstuaalisia suhteita henkilöiden, kerronnallisten ja kielellisten sekä teemaattisten seikkojen osalta. Pohdin, miten *Tunnit* jäljittelee, muuntaa ja jatkaa sen emotekstiä eli *Mrs. Dallowayta*, ja millä ehdoin.¹⁶ Taustalla on myös jatkuvasi kysymys *Tuntien* identiteetistä. Eräällä tapaa työni seisookin tienristeyksessä, kuten teosten naiset. Seuraan niitä polkuja, joissa kohdeteokset kohtaavat, mutta jossa kirja ja elokuva jatkavat omalla linjallaan postmodernissa kontekstissa tehden omia muunnelmiaan ja rakentaen erilaisia tulkintoja Clarissa Dallowayn mahdollisista maailmoista. *Tunnit* voidaankin lukea vahvana tulkintana vaihtoehtoisista maailmoista, joita se Woolfin romaanin pohjalta tarjoaa, kuten Schiff (2004, 267) on huomauttanut. Pohdin siis näiden *what if* -maailmojen suhdetta Woolfin romaaniin.

Sivuan myös, millaisia eroja *Mrs. Dallowayn* ja *Tuntien* välille muodostuu, kun siirrytään modernista teoksesta postmodernille alustalle; nämä kysymykset ovat väistämättäkin taustalla. Kirjallisuudessa modernismilla viitataan angloamerikkalaiseen kirjallisuuden suuntaan, joka vaikutti 1800-luvun lopulta toisen maailmansodan alkuun. Modernismille käsitteenä ja suuntauksena on vaikea löytää yksiselitteistä määritelmää, mutta eräänä kuvauksena voidaan pitää suuntauksen avantgardisuutta ja kokeellista luonnetta, jossa innovatiiviset kirjailijat ovat kehittäneet kirjallisia, muodollisia, tyyllillisiä sekä sisällöllisiä ilmaisukeino-

¹⁵ James Schiff (2004) käsittelee artikkelissaan tarkemmin näiden kolmen romaanin suhdetta. Omassa työssäni viittaan näihin kahteen muuhun romaaniin vain satunnaisesti.

¹⁶ Emoteksti on tässä oma käyttämäni termi lähdeteoksesta, johon *Tunnit* viittaa. Teoksessaan *Jane Austen – aikalaisemme* (2014) Heta Pyrhönen käyttää myös samaa käsitettä.

ja. Modernismille on myös tyypillistä itsereflektio sekä subjektiivisen kokemuksen merkityksen korostaminen taiteen kautta. (Poplawski 2003, viii–ix.) Erityisesti modernismin ajan romaaneille on tyypillistä tajunnanvirtatekniikan käyttö, jossa kerronta ei tee selkeää eroa henkilöhahmojen puheen, ajatusten ja kertojan ulkopuolisen näkökulman välillä (Käkelä-Puumala 2008, 253). Näin tämän ajan tyyppiesimerkkiä edustaakin Woolfin *Mrs. Dalloway* siinä missä James Joyce *Ulysses*-romaanillaan (1922).

Kuten modernismi on myös postmodernismi sekä käsitteenä että suuntauksena kirjava. Linda Hutcheonin (1988, 3) mukaan kyseessä on sekä mitä yli- että alimääritellyin kulttuurinen suuntaus. Brian McHale (1987, 1) teoksessaan *Postmodernist Fiction* lyttää koko käsitteen epätydyttävänä ja problemaattisena. Joka tapauksessa postmodernistisen suuntauksen katsotaan alkavan myöhäiskapitalistisella ajalla. (Hutcheon 1988, 6). Kyse ei ole kuitenkaan modernin jälkeisestä tilasta, vaan modernistista liikettä seuranneesta suuntauksesta, kuten McHale (1987, 5) on huomauttanut. Postmodernismi ammentaa itsetietoisesti vaikutteita historiasta ja nykyhetkestä sekä polkee matala- ja korkeakulttuurin välisiä raja-aitoja. (Hutcheon 1989, 2, 15; Palmer 1995, 181). Henkilöhahmojen osalta postmodernissa kaunokirjallisuudessa subjektin ääriarvoja rikotaan edelleen ja kyseenalaistetaan esimerkiksi realistisen romaanin konventioita (Käkelä-Puumala 2008, 254). Linda Hutcheonin (1988, 11) mukaan postmodernilta romaanilta ei enää oletetakaan, että sen subjekti olisi koherentti ja merkityksellinen kokonaisuus. Merkittävä ero modernin ja postmodernin romaanin välille muodostuukin maailmankatsomuksellisissa kysymyksissä, mikä tässä kohdeteosten kannalta on oleellista. Brian McHalen (1987, 27) mukaan modernistinen fiktio on kiinnostunut epistemologisista kysymyksistä, kun postmodernissa teoksessa pääpaino on ontologisissa ongelmissa. Näihin filosofisiin kysymyksiin palaan luvussa neljä.

Kuten aiemmin olen viitannut, on työni keskiössä intertekstuaalisten suhteiden selvittäminen henkilöiden, kerronnan ja kielellisten seikkojen sekä tematiikan osalta. On syytä tarkentaa työni teoreettista raamia ja näkökulmaa intertekstuaa-

lisuuteen. Käsitteenä intertekstuaalisuus eli tekstienvälisyys on ollut kaikkea muuta kuin selkeä. Anna Makkonen (1991, 9) on listannut artikkelissaan joukon termejä, jotka liittyvät intertekstuaalisuuden diskurssiin. Lista on vihje siitä, kuinka monimerkityksellisen aiheelman äärellä olemme. Owen Miller (1985, 19) on huomauttanut että intertekstuaalisuuden sijaan pitäisikin puhua intertekstuaalisuuksista. Teoksessaan *Intertextuality* (2011, 2) Graham Allen toteaa, että intertekstuaalisuus on mitä yleisin käytetty sekä väärinymmärretty käsite. Tuo monimerkityksellinen termi tuotiin länsimaisen yleisön tietoisuuteen 1960-luvun lopulla Julia Kristevan toimesta, joka seminaariesitelmässään ”Word, dialogue and novel” esitteli venäläisen kirjallisuusteoreetikon, Mihail Bahtinin, näkemyksiä kielen dialogisesta luonteesta. Bahtinin mukaan kirjallinen sana on tekstuaalisten pintojen kohtaupaikka. Tällä lausumalla hän tarkoittaa, että kielessä yhdistyy eri diskursseja, joiden kautta subjekti pyrkii saavuttamaan tietyn päämäärän, intention. Kuitenkin kielellä on aina myös sen alkuperäinen merkitys, jonka rinnalle nousee puhujan oma intentio. Lisäksi vastaanottaja muodostaa puhutusta tai luetusta sanasta oman merkityksensä. Näin korostuu kielen sosiaalinen luonne. Siinä missä Bahtin keskittyi omassa analyysissään kirjoitetun kielen rinnalla puhuttuun kieleen, liitti Kristeva intertekstuaalisuuden nimenomaan tekstiin. (Still & Worton 1990, 1–2, 15–16; kts. myös Makkonen 1991, 18.) Kristevan jälkeen erilaisia intertekstuaalisia teorioita on ilmaantunut aina Michael Riffaterren mystisestä intertekstuaalisten animaloiden poetiikasta Harold Bloomin vaikutusahdistukseen. Omassa työssäni hyödyllisen työkalupakin ja selkeät raamit intertekstuaalisten kohdeteosten tulkitsemiseen tarjoaa Gérard Genetten transtekstuaalisuuden malli, joka on teoreetikon oma vastine Kristevan määrittelemälle intertekstuaalisuudelle.

Teoksessaan *Palimpsestes* (1982) Gérard Genette esittelee transtekstuaalisuuden luokkajärjestelmän, joka koostuu viidestä kategoriasta: arkkitekstuaalisuus, metatekstuaalisuus, paratekstuaalisuus, intertekstuaalisuus sekä hypertekstuaalisuus.¹⁷ Kaikessa mittavuudessaan Genetten malli kattaa lähes

¹⁷ Jatkossa viitataan Genetten teoksen englanninkieliseen käännökseen *Palimpsests* (1997).

kaikki tekstienväliset viittaavuudet, kuten kommentoinnin, parodian, pastissin, plagioinnin, parafraasin, ironian ja lainaamisen (Moraru 2008, 260). Transtekstuaalisen mallin taustalla on näkemys arkkitekstuaalisesta järjestelmästä, joka edustaa kaunokirjallista traditiota laajemmassa mittakaavassa, ja johon aina yksittäistä romaania peilataan (Genette 1997a, 1–5.) *Palimpsests*-teosta edeltävässä *The Arcitext* -kirjassa (1992) Genette yritti muotoilla pysyvämpää lajityyppien järjestelmää, mutta todetessaan olleensa mahdottoman tehtävän edessä, keskittyi hän seuraavassa teoksessaan transtekstuaalisuuden järjestelmään. Siinä ”intertekstuaalisuuden” ongelmaa hahmotellaan uudesta näkökulmasta. (Allen 2011, 97.)

Transtekstuaalisuudessa metatekstuaalisuudella tarkoitetaan tekstin kommentoivaa suhdetta toiseen tekstiin. Tässä tapauksessa myöhempi teksti puhuu siis aiemmasta tekstistä. Paratekstuaalisuudella puolestaan tarkoitetaan, kuten jo aiemmin viittasin, aputeksteihin, jotka ohjaavat ja aktivoivat intertekstuaalista tulkintaa. (Genette 1997a, 1–5.) Omassa työssäni keskityn lähinnä intertekstuaalisuuden ja hypertekstuaalisuuden luokkiin. Genetten teoriamallissa intertekstuaalisuus sijoittuu hämäävästi transtekstuaalisuuden alakategoriaan. Toisin kuin muut teoreetikot Genette esittää intertekstuaalisuudelle suppeamman määreen, ja termillä tarkoitetaan tekstin (tekstien) lokaalista läsnäoloa toisessa tekstissä. Tämä voi ilmetä sitaattien, plagiaattien tai alluusioiden käytönä. Erityisesti alluusio on merkittävä tehokeino intertekstuaalisten suhteiden punnitsemisessa. Alluusiolla tarkoitetaan lausumaa, joka saa merkityksen, kun teksti on vuorovaikutuksessa toisen tekstin kanssa. (Genette 1997a, 2.) Erityisesti juuri sitaattien ja alluusioiden käyttö on *Tunnit*-teoksille tyypillistä, onhan jo teosten nimike selkeä esimerkki tällaisesta.

Genetten hypertekstuaalisuudessa eli ”palimpsesteissa” on kysymys hypertekstin (*Tunnit*) transformaatiosta ja sen tekemistä muunnoksista suhteessa sitä edeltävään hypotekstiin — tässä tapauksessa siis *Mrs. Dalloway*hin. Genetten mukaan hypertekstuaalisuuden erottaa muista transtekstuaalisuuden lokeroista sen transformatiivinen luonne. Se ei siis suoraan siteeraa tai viittaa hypotekstiin.

Se ei metatekstuaalisuuden tapaan kommentoi vaan rakentuu ikään kuin hypotekstiä muunnellen sen varaan. (Genette 1997a, 5; kts. myös Lyytikäinen 1991, 155.) Genetten laajasta arkkitekstuaalisesta järjestelmästä hypertekstuaalisuus poikkeaa puolestaan siinä, että kyse on spesifiin teokseen viittaamisesta. Näin hypoteksti on jo valmiiksi tunnistettu. (Allen 2011, 105.) Moni intertekstuaalisuuden teoriahan keskittyy juuri intertekstuaalisen suhteen ja emotekstin paikantamiseen ja sen problematisoimiseen, mikä teos vaikuttaa hypertekstin taustalla (kts. Moraru 2008, 256–263; Keskinen 2008, 110).¹⁸ Hypertekstuaalisuudessa tämä transformaationsuhde on tunnistettu, ja kysymys onkin transformaatiotyyppin tutkimisesta ja luokittelusta. Tätä uutta näkökulmaa Genette nimittää avoimeksi strukturalismiksi, jossa hypertekstuaalisessa luennassa tekstejä kuljetetaan rinnakkain (Genette 1997a, 399).

Genetten mukaan hypertekstuaalinen suhde aiemmin ilmestyneeseen tekstiin voi olla luonteeltaan joko välitöntä tai välillistä. Hän demonstroi näiden kahden muunnostyyppin eroa *Aeneis*- ja *Odyseia*-esimerkeillä. Vergiliuksen *Aeneis* edustaa välillistä muunnostyyppiä suhteessa Homeroksen *Odyseiaan*. Tästä suhdetyypistä Genette käyttää nimitystä imitaatio. Kyse on siis välillisestä, epäsuorasta ja huomattavasti laajemmasta transformaatiosta. *Aeneiin* kohdalla tämä näkyy lajityypillisenä ja temaattisena jäljittelynä. Siinä *Odyseian* toimintaa ei jäljitellä suoraan kerronnan tasolla, vaan eepoksessa keskitytään Aeneiin omiin seikkailuihin, toisin kuin James Joycen *Odyseus*-romaanissa. Siinä suhde Homeroksen teokseen pohjautuu kertomuksen ja toiminnan siirtämiseen toiseen miljööseen, 1900-luvun Dubliniin. Tätä suoraa jäljittelyä Genette nimittää yksinkertaiseksi tai suoraksi transformaatioksi. (Genette 1997a, 5–7.) Tiivistäen Genetten jaottelussa imitaatio poikkeaa vakavasta transformaatiosta siinä, että se keskittyy kielen tai tyylin jäljittelyyn, kun jälkimmäisessä keskiössä on hypotekstin muodollisten seikkojen transformoiminen (Mt., 25, 75).

¹⁸ Emoteksti on tässä oma käyttämäni käsite, jolla viitataan hypotekstiin eli *Mrs. Dalloway*hin.

Teoksessaan Genette myös toteaa, että jotkin kirjallisuudenlajit ovat luonteeltaan hypertekstuaalisia, ja niiden laji-ideaan sisältyy ajatus tekstin suhteuttamisesta johonkin edeltävään tekstiin. Merkittäviksi hypertekstuaalisuuden lajeiksi Genette nimeää parodian, travestesian ja pastissin (Genette 1997a, 29–30, kts. myös Lyytikäinen 1991, 159).¹⁹ Näistä jälkimmäinen on keskeinen oman tutkimukseni kannalta, sillä helposti *Tunnit* on luokiteltu juuri pastissiksi eli tyylijäljitelmäksi. Tutkimuksessani tulen kuitenkin osittain kyseenalaistamaan tämän kategorisoinnin ja argumentoin, miksi se on ongelmallinen. Siinä missä Genette jaottelee hypertekstuaalisuuden muunnostyypit imitaatioihin ja vakavaan transformaatioon, on tämä kohdeteosten osalta pulmallista, sillä *Tuntien* osalta on kyse ”sekä-että” -fiktiosta, jota on mahdotonta lokeroida vain toisen kategorian alle. Toki Genette esittelee *Palimpsests*-teoksessa muunnostyyppien eri alakategorioita, jotka tarjoavat spesifimmän näkemyksen tietyn tekstin luokittelumiseen. Toisaalta Genette pilkkoo hypertekstien muunnostyypit yhä pienempiin lokeroihin, niin että joidenkin kategorioiden osalta luokittelut tuntuvatkin menevän päällekkäin. Tätä on myös kritisoinut Thaïs Morgan (1985, 31), jonka mukaan Genetten kategorioiden päällekkäisyys tarjoaa vain lisää määreitä intertekstuaalisuuden käsiteviidakkoon. Omassa työssäni hyödynnän joitakin tutkimukseni kannalta oleellisia kategorioita, jotka riittävät tässä *Tuntien* hypertekstuaalisuuden asteen selvittämiseen. On kuitenkin syytä huomauttaa, että kolmen kohdeteoksen kohdalla tutkimukseni on vahvasti kohdeteoslähtöinen, ei teoriavetoinen. Näin ollen äänessä ovat fiktiiviset teokset, eivät Genetten luokittelut tai hypertekstuaalisuuden kategorioiden ankara sovittaminen kohdeteksteihin.

Työssäni en myöskään tee jyrkkää jaottelua Cunninghamin romaanin ja Daldry–Hare-duon elokuvan välillä. Suora elokuvan ja kirjan vertaaminen ei mielestäni ole alusta hedelmälliselle keskustelulle. Näin irtisanoudun varsinaisista uskollisuuskritiikkiin liittyvistä kysymyksistä ja arvottavasta näkökulmasta kirjan ja

¹⁹ Parodiolla tarkoitetaan tyyli-imitaatioon perustuvaa satiirista tekstiä. Travestesiassa puolestaan siirretään hypotekstin tapahtumat ja henkilöt hypertekstiin, mutta muutetaan tyyli. (Lyytikäinen 1991, 157–158.)

elokuvan välisiä suhteita tutkittaessa – traditiosta, jota adaptaatiotutkimuksen parissa on pitkälti harjoitettu.²⁰ Robert Stam (2005, 4) on ehdottanut, että perinteisen adaptaatiotutkimuksen vertailevan näkökulman sijaan pitäisi puhua erilaisista luennoista, mikä omassa työssänikin on periaatteena. Tutkimuksessani kirjat ja elokuva kulkevat siis pääsääntöisesti rinnakkain. Nostan esille mielenkiintoisia muunnelmia hypertekstien välillä, silloin kun niillä on tulkinnalliselta kannalta merkitystä. Varsinaisiin adaptaatioteorioihin en tutkimuksessani tule viittaamaan.

Joka tapauksessa siirryttäessä kaunokirjallisesta teoksesta audiovisuaaliselle kanavalle on syytä huomioida, että romaanifilmatisoinnissa on aina kyse mediumille tyypillisestä dramatisoinnista, jossa korostuu esimerkiksi eroottinen tai moraalinen aspekti (Hutcheon 2006, 36–37). Dramatisointi on myös keino, jolla näyttelijätyön, musiikin ja kameran kuvakulman kautta korostetaan sitä, mikä kirjoissa ilmaistaan esimerkiksi sisäisen monologin kautta. Toisaalta elokuva aktualisoi romaanin tekstuaalisen materiaalin luomalla sille (todellisen) ympäristön, äänimaailman ja henkilöhahmot (Stam 2005, 14). Pääsääntöisesti *Tunnit*-elokuva kuitenkin jäljittelee tarkasti Cunninghamin romaania, ja uskollisuudenasteeltaan se sijoittuu kärkipaikalle.²¹ Esimerkiksi helposti mediumilta toiselle siirrettävät elementit, kuten kertomus, henkilöt ja juoni, ovat analogiassa Cunninghamin romaanin kanssa (Hutcheon 2006, 10–12, Bacon 2005, 115).

²⁰ Toisaalta arvottavalta ja vertailevalta näkökulmalta ei voida täysin välttyä, sillä vastaanottaja on aina utelias näkemään, miltä romaani näyttää valkokankaalla ja peilaamaan omaa tulkintaansa vasten ohjaajan esittämää näkemystä. Näin vertaileva näkökulma on ikään kuin väistämättä adaptoitunut meihin, vaikka emme tietoisesti pyrkisikään arvioimaan romaanifilmatisoinnin onnistumisen astetta, kuten McFarlane (1996, 6–7) on huomauttanut.

²¹ Tavallisesti elokuva-adaptaatiot on jaoteltu kolmeen eri luokkaan. Brian McFarlane (1996, 10–11) esittää teoksessaan Geoffrey Wagnerin tunnetun luokitusjärjestelmän, jossa romaanifilmatisoinnit luokitellaan seuraavasti: transpositio, kommentaari ja analogia. Kommentaarissa romaanista lainataan paloja sieltä täältä, joita elokuva hyödyntää omin tarkoituksiperineen. Näkökulmassa korostuu siis ohjaajan intentiot. Analogia puolestaan edustaa postmodernia lähestymistapaa, joka dekonstruoi alkuperäisteosta ja esittää siitä jonkin uuden argumentin tai näkökulman. McFarlanen ja Henry Bacon esittävät teoksissaan myös toisen vastaavanlaisen luokituksen, jonka on esittänyt Dudley Andrew. Hän jakaa romaanifilmatisoinnit kolmeen kategoriaan: uskolliseen transformatioon, lainaamiseen ja risteyttämiseen. (McFarlane 1996, 10–11; Bacon 2005, 138.) Adaptaatiotutkimuksen kehityksessä *Tunnit* voidaan näennäisesti luokitella transpositioksi, jossa siis elokuva on pyrkinyt klassisen elokuvakerronnan keinoin mukailemaan mahdollisimman tarkasti romaanin maailmaan. Se siis sijoittuu uskollisuudenasteen huipulle.

Myös tunnelmaltaan elokuva mukailee Cunninghamin romaanin ”spirituaalista” ydintä. Tutkimuksessani intermediaalisuus eli mediarajat ylittävä intertekstuaalisuus tuo väistämättäkin omat kiinnostavat vivahteensa *Tunnit*-kertomuksen jatkeeksi. Kiinnostavaa ei ole ainoastaan muunnokset Cunninghamin romaanin ja Daldry–Hare-duon elokuvan välillä, vaan romaanifilmatisoinnin viittaussuhteet suoraan *Mrs. Dalloway*hin. Tutkimukseni kannalta näin ollen on hedelmällistä tarkastella kolmea kohdeteosta nimenomaan yhdessä, rinnakkain.

Hypertekstien monimutkaiset suhdekuviot sekä intertekstuaaliset liitokset eivät tarjoa helppoa tutkimuskohdetta. Ehkä juuri sen haastavuuden ja moniverkkoi- sen intertekstuaalisen kudelman johdosta *Tunnit*-teokset ovat olleet houkutteleva tutkimuskohde akateemisessa viitekehyksessä. Artikkelien aihe- alueiden kirjo kertoo kuitenkin siitä, miten monesta eri näkökulmasta kohdeteoksia voidaan lähestyä. Mary Joe Hughes (2004) on tulkinut Cunning- hamin romaania uudelleenkirjoituksena postmodernissa kontekstissa. Linda Pillière (2004) on puolestaan lähilukenu *Mrs. Dalloway*- ja *Tunnit*-romaanien kielellisiä ja tyyllillisiä poikkeavuuksia. Sarah Boykin Hardy (2011) on tarttunut kohdeteosten subjektiviteetin teemaan ja pohtinut eroja modernin ja postmo- dernin romaanin välillä. Kotimaisista julkaisuista Susanna Välimäki (2012) on analysoinut *Tunnit*-elokuvan musiikin merkitystä henkilöiden psyykeen kuvaa- jana. Chatman (2005) on puolestaan lähilukenu Woolfin ja Cunninghamin teosten kerronnallisia, temaattisia ja tyyllillisiä vastaavuuksia käyttäen pohjana Gérard Genetten transtekstuaalisuuden mallia. Lisäksi *Tunnit*-teoksia on käsitel- ty laajemmin kahdessa ranskalaisessa tutkimuksessa. Laure Becdelière (2012) keskittyy kirjassaan *Tunnit*-elokuvan lähilukemiseen. Julie Lonchin on julkaistus- sa pro gradussaan (2014) perehtynyt teoskolmikon identiteettiin ja ajallisuuteen liittyviin kysymyksiin, jotka ovat osittain omassa tutkimuksessani kiinnostuksen kohteena. Viimeiseksi tuoreimpana tutkimuksena Monica Latham (2015) käsit- telee teoksessaan *Mrs. Dalloway*n pohjalta ilmestyneitä uudelleentulkintoja post- ja neomodernistisessä kontekstissa. Edellä esitetyt tutkimukset ovat kaikki omalla tavallaan dialogissa työni kanssa, ja juuri aiemmin ilmestyneen *Tunnit*- tutkimuksen kautta otan kantaa Cunninghamin romaanin ja Daldry–Hare-duon

elokuvan intertekstuaalisuuteen. Tutkimukseni onkin kuin kohtaamispaikka, joka läpileikkaa aikaisemmin ilmestynyttä *Tunnit*-tutkimuksen kenttää. Lonchin (2014) pro gradu -tutkielmaa lukuun ottamatta tutkijan tiedossa ei ole muuta näin laajaa esitystä teoskolmikon välisistä suhteista.

Tutkimukseni rakenne etenee seuraavia pysähdyspaikkoja noudattaen. Luvussa kaksi keskityn *Tuntien* hypertekstuaalisuuteen henkilöhahmojen osalta. Toisessa luvussa vastaan kysymyksiin, mitä ja miten *Tunnit* jäljittelee, jatkaa sekä uudelleentulkitsee Woolfin teoksen rakennelmaa ja sen henkilökavalkadia. Lisäksi pohdin, miten henkilöt muodostavat laajemman dialogin toiminnan ja mielen tasolla. *Tuntien* naisilla on jokaisella vahvasti havaittavissa kaksi puolta ja vastinpari sekä teoksen sisällä että sen ulkopuolella suhteessa sen hypotekstiin. Yhtä lailla kun henkilöt katsovat maailmaa omista perspektiivistään, ilmenee moniäänisyys myös siinä, kuinka keskushenkilöitä tulkitaan ulkopuolisen tarkkailijan silmin. Identiteettiristiriidan kautta henkilöt näyttäytyvät erilaisina riippuen siitä, kuka heitä tulkitsee, ja millaisessa tilanteessa naiset ovat. Tätä kautta tullaan lähelle sisäisen ja ulkoisen identiteetin ristiriitaa, joka on tuttu teema *Mrs. Dalloway*stä. Sisäisellä ja ulkoisella identiteetillä viitataan työssäni Aleid Fokkeman (1991, 69–70) esittämään näkemykseen minuuden kahdesta puolesta, jota hyödynnetäänkin tavallisesti henkilöahmotutkimuksessa. Minuudella viitataan ihmisen psykologisiin perusolemuksiin, kuten persoonallisuuteen ja tiettyihin luonteenpiirteisiin. Identiteettiin puolestaan sisältyy ajatus sosiaalisesta tasosta, jossa myös kulttuurinen viitekehys on läsnä. (kts. myös Käkelä-Puumala 2008, 242–244.) Selkeyden vuoksi työssäni tulen puhumaan sisäisestä ja ulkoisesta identiteetistä. Virginia Woolfin fiktiivistä representaatiota tulkittaessa pohdin myös kysymystä historiallisen henkilön esittämisestä fiktiossa. Erityisesti *Tunneissa* kysymys on keskeinen, kun pääsemme tavallaan jopa lähemmäksi myyttistä kirjailijahahmoa fiktion kautta kuin elämäkertojen tai päiväkirjamerkintöjen välittämänä voisimme tavoittaa. Vastauksen aukipurkamisessa käytän apuna Dorrit Cohnin teosta *Fiktio mieli* (2006).

Kolmannessa luvussa keskitytään *Tuntien* tyylillisiin vastaavuuksiin kielen ja kerronnallisten tekijöiden osalta suhteessa sen hypotekstiin. Poikkeuksellisesti tässä luvussa käsittelen erillään romaanien ja elokuvan kerronnallisia ja kielellisiä seikkoja. Lähiluen ensin romaanien kielellisiä vastaavuuksia ja pohdin, missä määrin *Tunnit* toteuttaa dallowayismia sen tyylillisten seikkojen osalta. Monica Latham (2015, 2–3) käyttää omassa tutkimuksessaan käsitettä *dalloway-esque*, jolla hän viittaa Woolfin romaanille ominaisiin tyylillisiin, temaattisiin, esteettisiin sekä muodollisiin piirteisiin. Liisa Saariluoma (1989, 252) on puolestaan nimennyt *Mrs. Dalloway*lle kolme ominaista piirrettä: henkilöiden subjektiivisen luonteen kuvaaminen ja toisaalta mahdollisuus tavoittaa henkilöhahmojen todellista olemustaan; toiseksi henkilöiden tajuntaan keskittyminen; ja kolmanneksi fiktiivisen aineksen jäsentyminen ulkoisten ajallis-paikallisten kiinnekohtien kautta. Näitä seikkoja ja niiden toistuvuutta hyperteksteissä käsitelen tarkemmin luvussa kolme.

Merkittävänä fokuksena on myös kohdeteosten tajunnankuvaamisen esittämisen tavat. *Mrs. Dalloway*ssa korostuu subjektiviteettia vahvistava kudelma, jossa liikutaan henkilöiden mielestä toiseen ilman vahvempaa kertojan välittävää roolia. Kerronnassa Woolf sekoittaa useita fiktiivisiä mieliä, ja keskiöön nousevat henkilöhahmot ulkopuolisen kertojan jäädessä taka-alalle. Juuri ulkoisen ja subjektiivisen mielen kohtaaminen oli Woolfille tyypillinen moderni strategia, jolla kirjailija pyrki luomaan vaikutelmaa aktuaalisesta hetkestä (Leavenworth 2010, 505). Romaanin ilmestymisen aikaan Woolf kehitteli ideaa henkilöhahmon todenmukaisesta esittämistavasta. Esseessään ”Mr. Bennett and Mrs. Brown” (1925) Woolf peräänkuulutti kirjailijan tehtävänä olevan keskittyä henkilön ulkoisten kuvailujen sijaan sisäisen monologin tavoittamiseen. Woolf kritisoi realistisen romaanin tapaa rakentaa fiktiivisiä hahmoja etäältä, henkilöiden ulkopuolelta, kertojan välittämänä. Samoilla jäljillä Woolf jatkaa esseessään ”Modern Fiction” todeten todellisen elämän olevan kaukana hallitusta kokonaisuudesta. Tunnettu lainaus kiteyttää ajatuksen seuraavasti: ”Life is not a series of gig lamps symmetrically arranged; life is a luminous halo [–]” (Woolf 1925, 160). Woolfin tuotannossa eräs keskeinen aihe on ollut osoittaa elämän ja mielen

fragmentaarisuus, jota juuri romaaneissa käytetty assosiatiivinen tajunnanvirtatekniikka (jonka ympäristöstä kumpuavat ärsykkeet tuon tuosta keskeyttävät) edustaa. Millä tavalla *Tunneissa* tartutaan tähän impulsiiviseen ja impressionistiseen todellisuuden esittämistapaan?²² Tätä kysymystä pohdin käyttäen apuna Dorrit Cohnin teosta *Transparent Minds* (1978). Siinä Cohn esittää kolmiluokkaisen teorianmallin tajunnankuvaamisen esittämisen tavoista kaunokirjallisuudessa. Omana alalukunaan sivuan vielä keskustelua hypertextin luokittelusta pastissiksi. Argumentoin, miksi tämä määritelmä on pulmallinen erityisesti koskien *Tuntien* kielellisiä ja kerronnallisia piirteitä.

Romaaneista poiketen *Tunnit*-elokuva ei jäljittele Woolfin tyypillistä tajunnanvirtatekniikkaa. Näin elokuvassa henkilöiden mielten lukeminen jää katsojan varaan. Sen sijaan elokuvan ekspressiivisyys ja tajunnanvirtamainen flow välittyvät montaasin, visuaalisen kuvaston ja Philip Glassin säveltämän hypnoottisen musiikin kautta. Elokuvan leikkaustekniikkaa sekä musiikin merkitystä käsittelemme tarkemmin kolmannen luvun lopussa. Juuri montaasi ja Glassin jousikvartetin ja pianon vuoropuhelu ovat esimerkkejä siitä, kuinka elokuva tavoittelee omin ehdoin *Mrs. Dalloway*n ja *Tuntien* spirituaalista ydintä. Brian McFarlane (1996, 20) on osuvasti todennut, että kirjan ja elokuvan välisiä suhteita tutkittaessa on huomattavasti mielenkiintoisempaa kiinnittää huomio audiovisuaalisen ilmaisun omiin erityispiirteisiin kuin vain yhtäläisyys- ja minusmerkkien osoittamiseen romaanin ja elokuvan välillä. Näin elokuva rakentaa omat keinonsa alkuperäisteoksen hengellisen olemuksen välittämiseen. Käsitteellä spirituaalisuus viitataan tässä näkemykseen, jossa alkuperäisromaanilla ajatellaan olevan tietty hengellinen ydin, johon lukija reagoi. Näin ollen kerto-

²² Impressionismilla viitataan avantgardistiseen maalaustaiteen suuntaukseen, joka vaikutti 1800-luvun puolesta välistä 1900-luvun alkuun erityisesti Pariisissa. Taidesuuntauksen tunnetuimpiin taidemaalareihin lukeutuu Claude Monet (1840–1926), jonka eräästä maalauksesta suuntaus on saanut nimensä. Muita keskeisiä vaikuttajia olivat Edgar Degas (1834–1917) ja Edouard Manet (1832–1883). Taidesuuntana impressionismia määrittää valon ja varjon leikki, jolla pyrittiin luomaan aitoa vaikutelmaa jokapäiväisen elämän yksittäisistä hetkistä luonnollisessa valossa. Lisäksi taidesuuntaukselle on tyypillistä lyhyet siveltimenvedot niin, että läheltä katsottuna työ näyttää utuiselta, mutta kaukaa katsottuna maalauksen värit muodostavat yhdesä kokonaisuuden. (Herbert 1988, xiv–xvi.) Tutkimuksessani impressionismilla viitataan Woolfin tyyliin kuvata henkilöiden mieltä, jossa sinne tänne rönsyilevät ajatusketjut vahvistavat henkilöiden identiteettiä todenkaltaisina olentoina.

muksen muoto voi muuttua, kun siirrytään mediumilta toiselle, mutta sen spirituaalisuus ei, jotta (tässä tapauksessa) elokuva-adaptaatio voidaan tulkita ”uskolliseksi” lähdetekstilleen. (Elliot 2004, 223.) Tutkimuksessani tämän spirituaalisuuden tavoittaminen onkin hedelmällinen lähtökohta elokuvan omien mediaspesifien keinojen selvittämiseen.

Neljännessä luvussa keskityn kohdeteosten dialogiin pääteemojen ja symboliikan osalta. Ensimmäisenä tartun teoksesta toiseen havaittavissa olevaan voimakkaaseen kontrastiin elämän ja kuoleman välillä. Kolikon kaksi puolta ovat jatkuvasti läsnä niin henkilöhahmojen muodostamien vastinparien kuin tiettyihin esineisiin tai asioihin liittyvien motiivien kautta. Teoksissa toistuvat asiat, kuten kukat, ruoka, vesi, aika ja haamuviittaukset ottavat omine merkityksineen kantaa olemassaolon kysymyksiin. Teosten päähenkilöt taas tuntuvat kysyvän jatkuvasti itseltään: mitä on hyvä elämä? Henkilöiden kautta keskiössä ovat elämässä tehdyt valinnat, elämää määrittävän hetken tiedostaminen, ja edelleen jatkuvasti käynnissä oleva vapauden tavoittelu – oli sitten kyseessä sisäisten demonien vapauttaminen tai oman elämän radikaali muuttaminen.

Toisena keskeisenä teemana tartun naisten identiteetikriisiin ja roolihämmennykseen. Identiteetin teemaa sivutaan väistämättäkin jo pitkin tutkimuksen kulkua ja erityisesti toisessa luvussa, mutta omassa työssäni haluan antaa tälle teemalle enemmän tilaa vielä omana kokonaisuutenaan. Onhan *Tunnit* eräänlainen aihio siitä, millainen rouva Dallowayn elämä olisi voinut olla eri aikatasoilla! Kysymys identiteetistä nivoutuu tutkimuksessani osaksi Woolfille keskeistä ajallisuuden teemaa. Läpi teosten vastakkain ovat psykologinen ja mekaaninen aika. Keskushenkilöt määrittävät jatkuvasti itseään tässä hetkessä menneisyyden merkittävien muistojen lävitse sekä tulevaisuuden odotuksineen. Erityisesti kesät Bourtonissa ja Wellfleetissä ovat olleet merkittävät – ja se suudelma! *Mrs. Dalloway*ssa Clarissan ja Sallyn välillä vaihdettu suudelma on poikanut erilaisia muunnelmia *Tunnit*-teoksissa. Edelleen akateemisissa kirjoituksissa tätä suudelmaa on uudelleentulkittu muun muassa heteroseksuaalisesta liitosta vapautumisena, poliittisena manifestina tai naisen kasvutarinana nuoresta tytös-

tä aikuiseksi. Omassa tutkimuksessani en varsinaisesti nosta päänäyttämölle feministisiä tulkintoja. Seksuaalisen identiteetin pohtiminen on luonnollisesti kiinnostava kysymys, ja erityisesti Cunningham ottaa tähän kantaa hämmentämällä koko pakan niin ylösalaisin, että teoksen tarjoama katsontakanta hetero- tai homoseksuaalisten suhteiden puolestapuhujana saa oikeastaan vastauksen ”sekäettä”. Joka tapauksessa edellä mainitut kysymykset tulevat lähelle identiteetin teemaa, ja ne ovat osa sen vivahteita. Varsinaista mittaavaa tutkielmaa en näiden teemojen osalta tee – tämä yksistään vaatisi osakseen oman tutkimuksen.

Viimeiseksi tartun *Tunnit*-teosten pohdintaan kirjallisuuden merkityksestä. Tämä on eräs kattoteema niin teosten sisällä (tekijä-henkilöhahmo-lukija-malli) kuin sen ulkopuolella. *Tunneissa* keskustelua kirjallisuudesta lähestytään monien kysymysten kautta. Siinä pohditaan luomistyötä, lukemisen voimaa, Roland Barthesin esittämää kysymystä tekijän kuolemasta, metafiktiivistä identiteettiä ja teosten postmoderneja piirteitä. Samalla myös henkilöitä itseään määritellään kirjallisuuden kautta niin *Mrs. Dalloway*ssa kuin *Tunneissakin*, ja omalla tavallaan kirjallisuus piirtää ääriivivoja sille, millaisina hahmoina henkilöt välittyvät. Eri-tyisesti *Tunnit* ottaa kantaa taiteen merkitykseen yhteiskunnallisessa kontekstissa omalla ajallamme. *Tunnit* ei keskity vain jäljittelemään tai uudelleenkirjoittamaan, vaan nostaa esille omia kiinnostavia tulkintojaan, joiden sanoma välittyy kolmen kertomuslinjan yhteisvaikutuksesta. Postmodernille teokselle tyypillisesti se uudelleenkontekstualisoi tekijän ja vastaanottajan rooleja ja tekstin (ja elokuvan) suhdetta taiteeseen, historiaan ja yhteiskunnalliseen kontekstiin (Hutcheon 1988, 40). *Tunnit* on esimerkki siitä, miten moderni kirjallisuusklassikko hengittää edelleen postmodernin kakofonian keskellä poikien uusia kertomuksia, tulkintoja ja jatko-osia. On aika sukeltaa tunneliin.

2 MRS. DALLOWAY — MITEN SITÄ JATKETAAN?

Tunneissa tapaamme samannimisiä henkilöitä kuin Woolfin romaanissa, mutta henkilöhahmojen vastaavuuksien osalta roolit menevät teosten välillä iloisesti sekaisin. Lisäksi Clarissa Vaughanin kertomusmaailman rinnalla keskiössä on kaksi muuta tarinaa, jotka edelleen muuntavat ja laajentavat hypotekstiä omiin suuntiinsa. Tämän luvun fokus on *Tuntien* ja *Mrs. Dallowayn* päähenkilöiden vastaavuussuhteiden selvittämisessä sekä naispäähenkilöiden sisäisen ja ulkoisen identiteetin erojen aukikirjoittamisessa. Kaksoisidentiteetti on teoksesta toiseen toistuva asetelma, ja myös sitä kautta hahmottuvat henkilöiden erilaiset vastaavuussuhdetypit. Keskiössä on siis subjektin kaksi puolta. Tämä on merkittävää, sillä henkilöiden muodostamat analogiat syntyvät ulkoisten seikkojen lisäksi myös mentaalisella tasolla, tai toisinaan vain jälkimmäisellä.²³

Edelleen oman lohkonsa muodostaa *Tunnit*-elokuva, jossa väistämättäkin on ratkaistava, kuinka näyttelijät roolityöllään loihtivat henkiin Clarissan, Lauran sekä historiallisen henkilön.²⁴ Samalla luomme näkemämme perusteella subjektiivisen persoonallisuuden piirrekuvauksen henkilöistä muun muassa ulkonäön ja käyttäytymisen perusteella. (Lothe 2000, 84; Bacon 2000, 34.) Tavallisesti haastavaksi Woolfin romaanien kääntämisessä audiovisuaaliselle kanavalle on koettu juuri ajallisuuden ja sisäisen monologin esittäminen – näin erityisesti *Mrs. Dalloway* - ja *To The Lighthouse* -romaanien elokuvasovitusten kohdalla (Iannone

²³ Henkilöhahmojen osalta analogialla tarkoitetaan sitä, että subjektit esitetään samankaltaisessa ympäristössä tai heidän käyttäytymisessään on havaittavissa samankaltaisuuksia tai vastaavuuksia (Rimmon-Kenan 1991, 90).

²⁴ Mielenkiintoisesti Virginia Woolf otti aikoinaan kantaa romaanien henkilöhahmojen esittämiseen valkokankaalla. Kirjailijan mukaan elokuvan kautta ei voitu koskaan tavoittaa henkilöiden syvintä olemusta. Virginia perusteli argumenttinsa seuraavalla Anna Karenina -esimerkillä: "The eye says. "Here is Anna Karenina." A voluptuous lady in black velvet wearing pearls comes before us. But the brain says: "That is no more Anna Karenina than it is Queen Victoria." For the brain knows Anna almost entirely by the inside of her mind – her charm, her passion, her despair. All the emphasis is laid by the cinema upon her teeth, her pearls, and her velvet." (Woolf 1972, 88.) Lainausta on alun perin ilmestynyt Virginian kirjoittamassa esseessä "The Movies and Reality", joka julkaistiin 4. elokuuta 1926 *The New Republic* -lehdessä.

2003, 50).²⁵ Siinä missä Woolfin romaanien pohjalta tehtyt elokuva-adaptaatiot kompastuvat tajunnankuvausjaksojen esittämiseen, poikkeaa *Tunnit* siinä, että sen suhde *Mrs. Dalloway*hin on välillinen, ja elokuva voi vapaasti soveltaa dallowayismia omine tarkoitusperineen. Dallowayismiin viittaavat piirteet ovat vastaanottajalle enemmänkin positiivinen yllätys.

Ennen kuin puheenvuoro siirtyy kohdeteosten keskushenkilöille, tarkennan vielä *Tuntien* hypertekstuaalisuuden kehystä ja muunnostyyppejä, jotka ovat ominaisia kohdeteoksille. Genetten mukaan hypertekstille on tyypillistä, että sen taustalla olevaa emotekstiä muunnellaan — laajennetaan, supistetaan tai pyritään häivyttämään taka-alalle. Tätä Genette nimittää juuri vakavaksi transformaatioksi eli transpositioksi. Vakavan transformaation teoreetikko nimeää hypertekstuaalisuuden tärkeimmäksi ilmentymäksi sen historiallisen merkityksen ja teoksen synnyttämän esteettisen arvon johdosta. Siinä missä transformaation kaksi muuta luokitusta, parodia ja travestia, keskittyvät ”jäljenyksissään” tiettyihin rajoitettuihin tekijöihin (parodiassa määrittävä ominaisuus on mekaanisuuden periaate, travestiassa tyyllilliset seikat), on transpositiossa kysymys huomattavasti laajemmasta hypertekstuaalisuudesta. *Palimpsests*-teoksessaan Genette käyttää tyyppiesimerkkinä transpositiosta Joycen *Ulysses*-romania, joka tekstuaalisin, ideologisin ja esteettisin keinoin laajentaa ja toisaalta hämärtää sen hypertekstuaalisia linkkejä Homeroksen eepokseen. (Genette 1997a, 212–213.)

Genetten loputtomien luokitusten järjestelmässä transpositio haarautuu edelleen kahteen kategoriaan: muodolliseen ja temaattiseen. Näistä muodollisen kategorian alle sijoittuu tekstin supistaminen tai laajentaminen. Puhtaimmillaan muodollisessa transpositiossa on kyse kielellisestä käännöksestä, jossa ei tavoii-

²⁵ Muun muassa Marleen Gorrisin ohjaamassa *Mrs. Dalloway* -elokuvassa (1997) korostuu puku-draama ja seurapiirielämän eleganssi. Sisäisen monologin esittämiseen ei ole elokuvassa otettu kantaa lainkaan. (Maslin 1998.) Colin Greggin ohjaamassa *To the Lighthouse* -elokuvassa kompastuskivenä on taas ajan kulumisen esittäminen romaanin laajan aikajanan vuoksi. Woolfin romaanin vastustaa kronologista järjestystä, mikä asettaa huomattavia haasteita elokuvaformaatile. John Lothe (2000, 206) on todennut omassa analyysissään, että Greggsin filmatisoinnin kokonaiskuvan hahmottaminen edellyttää ehdottomasti alkuperäisteoksen tuntemista.

tella uutta merkitystä, toisin kuin temaattisen transposition kohdalla. (Mt., 212–214.) Tekstin supistaminen yksinkertaisimmillaan taas tarkoittaa tiivistelmää tai esitettyä yhteenvetoa. (Mt., 243) Laajentaminen sen sijaan on hypertekstin keskeinen keino tuottaa uusia tarinoita. *Tunnit* on juuri tällainen kokonaisuus. Woolfin romaanin aihetta väritetään edelleen tuomalla rinnakkain kaksi eri aikakautta ja tarinaa. Samalla tapahtuu myös tyylillistä paisutusta. Temaattisista ja tyylillisistä jäljittelyistä Genette käyttää yleisesti nimitystä amplifikaatio, joka jakautuu edelleen diegeettiseen ja pragmaattiseen kategoriaan. Diegeettisessä transpositiossa tarinan miljöö muuttuu, jälkimmäisessä juoni tai toiminta. (Mt., 260.) Näihin molempiin amplifikaatioihin törmäämme *Tunneissa*. Clarissan ajan miljöö on vaihtunut modernin ajan Lontoosta vuosituhannen lopun New Yorkiin; silti sen keskushenkilöt (eri muunnelmineen) ja teemat ovat samoja kuin Woolfin romaanissa. Tällaisilla muunnoksilla Genette tarkentaa vielä oman kategoriansa: homodiegeettinen transpositio. (Mt., 294–297.)

Pragmaattinen transformaatio voidaan tulkita diegeettisen transformaation välttämättömäksi seuraukseksi: kun kuvattu miljöö tai aikakausi muuttuu, on tällä aina vaikutuksensa kertomuksen juonellisiin rakenteisiin. Esimerkiksi *Tunneissa* Clarissan nuoruudenrakkaus Richard Brown sairastaa 1990-luvulla voimakkaasti riehunutta aidsia, kun taas Woolfin romaanissa Septimus Warren Smith kärsii ensimmäisen maailmansodan posttraumaattisista kokemuksista. Näin aikakausi ja miljöö tuovat omat muunnelmansa kertomuksen juonelliseen tasoon. Merkittävää on myös naisen asema eri aikakausilla. Vuosituhannen lopun New Yorkissa Clarissa Vaughan voi huoletta elää parisuhteessa naisen kanssa, kun taas 1920-luvun Englannissa tämä olisi ollut mahdotonta. Genette kuitenkin huomauttaa, että pragmaattisessa transformaatioissa tietty itsenäisyys on huomattavasti rajoitetumpaa kuin diegeettisessä, ja tavallisesti tehdyillä juonellisilla muutoksilla on jokin funktio tekstissä, kun niitä puntaroidaan suhteessa hypotekstiin. (Mt., 294, 311–312.) Näitä muunnossuhteita lähden seuraavaksi kartoittamaan.

2.1 Rouva D. – se olet sinä!

Erityisesti Clarissa Vaughanin kertomuslinjalla *Tunnit*-teokset esittävät tunnistettavan metafiktion. Selkeä intertekstuaalinen linkki *Mrs. Dalloway*hin tuodaan nopeasti vastaanottajan tietoisuuteen jo heti teosten alussa, kun Clarissa muistelee Richardilta saamaansa lempinimeä:

Richard had insisted that Mrs. Dalloway was the singular and obvious choice. There was the matter of her existing first name, a sign too obvious to ignore, and, more important, the larger question of fate. [...] So Mrs. Dalloway it was and would be. (*TH*, 11).²⁶

Wolfgang G. Müllerin (1991, 102) mukaan henkilöhahmojen nimet ovatkin yksi ilmiselvimmistä interfiguratiivisuutta osoittavista piirteistä postmodernissa fiktiassa. Samaa on todennut Brian McHale (1987, 57), jonka mukaan tyypillinen intertekstuaalisuuden piirre syntyy alluusioiden rinnalla juuri samannimisyyden kautta. Nimen lisäksi teosten Clarissat ovat monella muullakin tapaa toistensa kaltaisia: he ovat keski-ikäisiä (52-vuotiaita) yläluokan naisia, joiden päivän kulku noudattaa samaa kaavaa (*MD*, 6; *TH*, 91).²⁷ Aivan kuten Woolfin romaanissa, *Tunneissa* seurataan Clarissa Vaughanin päivää nyt 1990-luvun lopun raflaavassa New Yorkin Greenwich Villagessa. *Tunnit*-teokset toistavat siis hypotekstin idean naisen elämästä yhtenä päivänä: Clarissa Vaughan ostaa kukkia, tapaa kadulla vanhan tutun, suunnittelee lahjan ostamista sairaalle ystävälle, saa yllätysvieraan ja suunnittelee illan juhlia. On kuin Clarissa Dalloway olisi napattu 1920-luvun Lontoon Bond Streetiltä vuosituhannen lopun New Yorkin Fifth Avenuelle – nyt kuitenkin hieman boheemimpana versiona. Katukuvaa värittävät hylätyt televisiot, huumediilerit ja katumuusikot (*TH*, 13–14). Cunninghamin

²⁶ Elokuvasa rouva Dalloway -viittaus tuodaan esille samaisessa kohtauksessa, jossa Richard arvaa Clarissan olevan oven takana: "Mrs. Dalloway, it's you" (*TH2*, kohta 29).

²⁷ Clarissa Vaughanin sukunimestä voidaan myös muodostaa laiha viittaus todellisen Virginia Woolfin ystäväpiiriin. Woolf-elämäkerrassa Quentin Bell (1972, 2–3) mainitsee sisarusten Emma ja Marny Vaughanin olleen läheisiä ystäviä Virginian ja hänen miehensä kanssa.

romaanissa Clarissa on pukeutunut — ikään kuin hänen boheemia olemustaan korostaen, pellavapaitaan, farkkuihin ja etnisiin sandaaleihin (TH, 13). Elokuvasa vuodenajan muutoksen myötä (ajankohtana on alkukevät) Clarissan yllä on lampaannahkatakki ja farkut. Ulkoisesti huoletonta olemusta korostetaan auki olevilla pitkillä, harmahtavilla hiuksilla, etnisillä korvakoruilla ja aurinkolaseilla. (kts. esim. TH2, kohta 19.) Harmaassa alkukevään New Yorkissa aurinkolasit symbolisoivat Vaughanin kaksoisidentiteettiä: tummennettujen linssien lävitse nainen ikään kuin katsoo maailmaa juuri rouva Dallowayna, ei Clarissa Vaughanina.

Millä tavalla muut henkilöt suhtautuvat naisiin? Kohdeteoksissa Clarissat välittyvät edelleen viehättävinä. *Mrs. Dalloway*ssa Clarissaa kuvataan seuraavasti: "A charming woman [--] a touch of the bird about her, of the jay, blue-green, light, vivacious, thought she was over fifty, and grown very white since her illness" (MR, 6). *Tunneissa* kadun toiselta puolelta tarkkaileva Willie Bass kuvailee Clarissaa seuraavasti: "The old beauty, the old hippie, hair still long and defiantly gray [--] She still has a certain sexiness; a certain bohemian, good-witch sort of charm [--] (TH, 13). Omassa kehossaan naiset tunnistavat kuitenkin vanhenemisen merkit. Clarissa Dalloway on sairastumisen myötä vanhentunut huimasti, ainakin Peter Walshin silmissä: "She's grown older" (MD, 45). Myös Willie Bass miettii nähtyään Clarissan: "She must have been spectacular twenty-five years ago; men must have died happy in her arms" (TH, 13). Näin sosiaalista kehystä vasten naiset asetetaan omaan yhteiskunnalliseen lokeroonsa: vanhoihin naisiin.

Läheisten silmin Clarissat vaikuttavat hupsuilta ja pinnallisilta – keski-ikäisiltä naisilta, joita kiinnostavat juhlien järjestäminen, täydelliset kukkasommitelmat ja itsensä näkyväksi tekeminen (MD, 54, 133; TH, 94). Kyse on kuitenkin ulkopuolisten silmin välittyvästä kiiltokuvasta, joka korreloi vain osittain naisten omakuvan kanssa. Todellisuudessa naisia yhdistävät ulkopuolisuuden tunne ja lopulta elämässä tehtyjen valintojen kyseenalaistaminen. Clarissa pohtii omaa olemassaoloaan muun muassa seuraavasti:

She had the oddest sense of being herself invisible; unseen; unknown; there being no more marrying, no more having of children now, but only this astonishing and rather solemn progress with the rest of them, up Bond Street, this being Mrs. Dalloway; not even Clarissa any more; this being Mrs. Richard Dalloway. (*MD*, 13.)

Tyhjyyden kokemus liittyy vanhemman naisen rooliin yhteiskunnassa. Clarissa Dallowayn elämän huippukohdat (kumppanin valinta, naimisiinmeno, lapsen saanti) ovat jo takanapäin, ja nykyisin hänet määritelläänkin miehensä kautta vaimona ja kotirouvana. Todellinen Clarissa on hautautunut vuosien varrella jonnekin syvälle muiden ulottumattomiin. Samanlainen mielenmaisema toistuu *Tunneissa*: "She sees how easily she could slip out of this life – these empty and arbitrary comforts" (*TH*, 92). Elokuvasa tämä ulkopuolisuuden tunne välittyy esimerkiksi kohtauksessa, jossa Clarissa vetäytyy työhuoneeseensa ja tuijottaa ulos ikkunasta poissaolevana, kun Sally yrittää kommunikoida naisen kanssa. Clarissa toteaa ääneen: "Why is everything wrong?" (*TH2*, kohtaus 36). *Tunneissa* Clarissa on saavuttanut elämässään paljon. Hän on voinut valita elämänsä kumppanikseen naisen, tehnyt lapsen tuntemattoman miehen kanssa, luonut uraa kustannustoimittajana ja asuu yläluokan hienossa asunnossa keskellä New Yorkia. Silti hän vaikuttaa surulliselta ja oma elämä tuntuu keinotekoiselta.

Merkittävä sidos naisten välille muodostuu menneisyyden tärkeän muiston kautta. Naisia yhdistää suudelma, joka nuoruudessa tuntui lupailevan loputtomia mahdollisuuksia. Woolfin romaanissa muisto liittyy vaihdettuun suudelmaan Sally Setonin kanssa Bourtonissa:

Then came the most exquisite moment of her whole life passing a urn with flowers in it. Sally stopped; picked a flower; kissed her on the lips. The whole world might have turned upside down! [--] her moment of happiness. (*MD*, 40–41.)

Tunneissa suudelma toistuu Clarissan ja Richard Brownin välillä Wellfleetissä:

Richard had called her Mrs. Dalloway, and they had kissed. [--] There is still that singular perfection, and it's perfect in part because it seemed, at the time, so clearly to promise more. Now she knows: That was the moment, right then. There has not been no other. (*TH*, 97–98.)

Elokuvassa tärkeä muisto tuodaan katsojan tietoisuuteen dialogin kautta. Louis Watersille, vanhalle tuttavalle, joka poikkeaa yllätysvierailulle, Clarissa toteaa: "One morning. In Wellfleet. I'd been sleeping with him and I was on the back porch. He came out. He put his hand on my shoulder. "Good morning, Mrs. Dalloway." (*TH2*, kohtaus 50.) Yhdessä Richardin kanssa Clarissa osallistuu tuon muiston ylläpitämiseen: "You kissed me on a beach", toteaa Richard Clarissalle (*TH2*, kohtaus 29). Muisto tuntuukin olevan jatkuvasti Clarissan mielessä, ja yhä uudelleen nainen käy läpi elämässä tekemiään valintoja.

Clarissa Dalloway on ollut nuoruudessaan viehättynyt huolettomasta Sally Setonista, joka tuntui tekevän mitä huvittaa (*MD*, 37). Molemmissa romaaneissa suudelma edustaa lopulta nuoruuden viattomuutta, vapautta – hetkeä, jolloin kaikki tuntui olevan mahdollista. Clarissalle suudelma on merkityksellisempi, voimakkaampi kuin perinteinen naisen ja miehen välillä vaihdettu suudelma: "The strange thing, on looking back, was the purity, the integrity, of her feeling for Sally. It was not like one's feeling for a man" (*MD*, 38–39).²⁸ *Tunneissa* suudelma sinetöi täydellisen hetken: "It had seemed like the beginning of happiness, and Clarissa is still sometimes shocked, more than thirty years later, to realize that it was happiness [--]" (*TH*, 98). *Mrs. Dalloway*sta poiketen *Tunneissa* suudelma on vaihdettu miehen kanssa, ja kuin postmodernina silmäniskuna Clarissa asuu nyt Sally-nimisen naisen kanssa, joka voidaan tulkita Richard Dallowayn löyhäksi representaatioksi. Sally edustaa turvallista ja tasapainoista kumppania

²⁸ Woolf on pohtinut *Mrs. Dalloway*n kirjoittamisen aikaan päiväkirjassaan (1. marraskuuta vuonna 1924) naisten välisestä suhteesta seuraavasti: "What a pleasure – the relationship so secret and private compared with relations with men. Why not write about it?" (Woolf 1969, 68–69).

aivan kuten Richard Dalloway. Myös toiminnan tasolla heidän päivänsä muistutavat toisiaan: he osallistuvat tärkeille lounaskutsuille ja yllättävät puolisonsa kukkakimpuilla (*MD*, 127; *TH*, 184). *Tunnit* jatkaakin leikittelemällä ajatuksella elämästä naisen kanssa, suhdekuvioista, joka 1920-luvun yhteiskunnassa olisi ollut mahdoton. Genette (1997a, 298) muistuttaakin, että diegeettisessä transpositiossa sukupuolen muutoksella voi olla merkitystä hypertekstiä tulkittaessa. *Tunneissa* avoimen seksuaalisuuden politiikka korostaa tätä. Kuitenkin, vaikka Clarissalla on 1990-luvun lopun yhteiskunnassa vapaus elää naisen kanssa, pohtii hän edelleen, millaista olisi ollut jakaa elämä Richardin rinnalla: "How is it possible that she feels regret? How can she imagine, even now, that they might have had a life together?" (*TH*, 67.) Ja: "Couldn't they have discovered something... larger and stranger than what they've got? [--] Still, there is this sense of missed opportunity. (*TH*, 97.) Ajatus toisesta mahdollisesta maailmasta elää voimakkaasti Clarissan mielessä. Richardin kanssa Clarissalla on ollut vain lyhyt romanssi, ja näin ollen tämä "kortti" on jäänyt naiselta katsomatta. Tietty salaperäisyys ja jännite ovat säilyneet Clarissan ja Richardin välillä, ja juuri siksi elämässä tehdyt valinnat mietityttävät edelleen. *Mrs. Dallowayssa* samankaltaisia ajatuksia Clarissa suuntaa Peter Walshiin, toiseen nuoruuden rakkauteensa: "I might have married you" (*MD*, 131). Ajatus on edelleen voimakas, hetkellinen impulssi, joka yllättävien assosiaatioiden kautta hiipii Clarissan mieleen. Esimerkiksi Peterin vierailu saa Clarissan punnitsemaan omia valintojaan, ja mielessään nainen perustelee itselleen, miksi elämä Peterin kanssa olisi ollut mahdotonta.

Nuoruusvuosien romanssin taustalla on molemmilla naisilla ollut kolmiodraama. Woolfin romaanissa keskipisteenä on ollut Clarissa Dalloway, jota on piirittänyt Peter Walsh ja pian kuvioihin ilmaantunut sympaattinen Richard Dalloway. Clarissa Vaughan taas on viettänyt tuon merkittävän kesän Richardin ja Louis Watersin kanssa Wellfleetissä. Kolmiodraamassa Richard on ollut rakastunut sekä Clarissaan että Louisiin ja vierailut vuoroin molempien vuoteessa. Näin *Tunneissa* leikitellään seksuaalisella identiteetillä, tai oikeastaan riisutaan sukupuolen merkitys – rakastua saa keneen haluaa, sukupuoli on sivuseikka.

Suudelmasta on tärkeä yhtymäpinta myös siksi, että se edustaa taitekohtaa nuoruuden ja varhaisaikuisuuden välillä. Se heijastaa ristiriitaa nykyisen minän ja nuoruuden identiteetin välillä, joka teoksista menneisyyden ja nykyhetken jojotelun kautta välittyy. Muisto on tässä hetkessä kantava voima (toinen todellisuus), mutta samalla muistutus siitä, että koettu onnenhetki on kaukana takana. Sekä *Mrs. Dalloway*ssa että *Tunneissa* henkilöhahmot refleктоivat menneen ja nykyisen minäkuvan välillä. Mielessään Clarissat elävät uudelleen nuoruudessa koettuja merkittäviä hetkiä, ja ne auttavat naisia omalta osaltaan. Paradoksaalisesti nämä muistot viestittävät siitä, keitä naiset ovat pohjimmiltaan, mutta samalla myös ajan kulusta. Tämä on toisaalta sekä modernille että postmodernille fiktiolle tyypillinen keino, jossa vastaanottaja joutuu itse osallistumaan keskusteluun tekemällä päätelmiä henkilöhahmojen identiteetistä (Käkelä-Puumala 2008, 260). Teokset eivät siis tarjoa selkeää selostusta siitä, keitä Clarissat ovat; tämä päätelmä riippuu vahvasti vastaanottajan omasta tulkinnasta sekä kyvystä lukea henkilöiden mieliä. Toisaalta henkilöiden menneisyydestä valotetaan vain valikoivasti niitä piirteitä, jotka ovat oleellisia päähenkilöitä tulkittaessa, kuten Susan Dick (2002, 56) on huomauttanut.

Elokuvassa Clarissan sisäisen ja ulkoisen minän välinen kuilu tuodaan esille dialogissa, ja toisaalta silloin kun kamera kuvaa naista yksin, eli siis sitä, mitä muut tarinamaailman henkilöt eivät havaitse. Merkittävä on esimerkiksi kohtaus Richardin luona, kun mies alkaa piikitellä Clarissaa oudoilla kysymyksillä: "Would you be angry if I died?" ja "Oh Mrs. Dalloway, always giving parties to cover the silence. . ." (*TH2*, kohtaus 29). Aluksi niin pirteältä vaikuttavan naisen ulkokuori murtuu, ja Clarissa alkaa hermostuneena häääämään keittiössä asettellen kukkia maljakkoon ja tunkien raivokkaasti roskapusseja jäteastiaan. Richard jatkaa edelleen: "What about your own life? What about Sally? Just wait till I die. Then you'll have to think of yourself." (*TH2*, kohtaus 29.) Lähikuvan kautta Clarissan mielen fragmentaarisuus paljastuu katsojalle. Hetkeä myöhemmin Clarissa on jo syöksymässä ovesta ulos, mutta Richard pyytää naisen lähelleen. He suutelevat, ja Clarissa on jälleen valmis esittämään rouva Dallowayta. Mielenkiintoisesti *Tunnit* toistaa jälleen suudelman Clarissan ja Richardin

välillä. Elokuvasa kohtaus dramatisoidaan esittämällä suudelma tunteikkaana hetkenä (*TH2*, kohtaus 29). Kirjassa puolestaan Clarissa kääntää posken Richardin yrittäessä suudella suulle ikään kuin vastustaen vanhaa tunnetta tai hänelle kirjoitettua roolia (*TH*, 68).

Kohdeteokset poikkeavat toisistaan juhlien toteutumisen osalta. *Mrs. Dalloways*-sa Clarissa emännöi onnistuneita juhlia, *Tunneissa* Richardille suunnitellut juhlat peruuntuvat, kun kuolema puuttuu peliin. Naisia yhdistää kuitenkin tieto kuolemasta. Woolfin romaanissa Clarissa vain ohimennen kuulee uutisen nuoren miehen kuolemasta, ja tämä tieto saa naisen ensin närkästymään: "What business had the Bradshaws to talk of death at her party?" (*MD*, 202). Septimus Smith, joka Woolfin romaanissa muodostaa vastinparin Clarissan kanssa, on henkilö, jota rouva Dalloway ei koskaan tapaa, mutta hänen kohtalonsa puhuttelee Clarissaa: "She felt somehow very like him – the young man who had killed himself. She felt glad that he had done it; thrown it away while they went on living," (*MD*, 204.) Septimus luokin varjon Clarissan hahmoa vasten, kuten Carol Iannone (2003) on todennut. Mies edustaa kolikon kääntöpuolta, kuolemaa – Clarissa elämää. Kuolema koskettaa silti lähemmin *Tuntien* Clarissaa kuin rouva Dallowayta, sillä Vaughan on todistamassa sielunkumppaninsa ja nuoruudenrakkautensa kuolemaa. Näin Clarissa Vaughan on enemmän toiminnan keskuksessa kuin rouva Dalloway.

Vaikka Clarissat muistuttavatkin toisiaan olemukseltaan, poikkeavat he toisistaan siinä, että Clarissa Vaughan on metafiktiivinen hahmo, jonka identiteetti koostuu fiktiivisistä kerrostumista. Myös modernille romaanille on tyypillistä subjektin neuvottelu eri identiteettien välillä, mutta postmodernin fiktion tapaan *Tunneissa* henkilön identiteetti rakentuu kulttuuristen kerrostumien ja lainattujen identiteettien varaan. Modernistisessa romaanissa neuvottelu eri identiteettien välillä johtaa tavallisesti tiettyyn johtopäätökseen, kun taas postmodernissa fiktiossa henkilöahmon moniäänisyys leikkaa jatkuvasti kerronnan maailmaa (Earnshaw 1995, 60.) *Tunneissa* Clarissalla on selkeästi havaittavissa triplaidentiteetti; hän on fiktiivinen Clarissa Vaughan, Woolfin romaanin rouva

Dalloway sekä Richardin kirjoittaman fiktiivisen teoksen päähenkilö. Mies esimerkiksi kutsuu Clarissaa vain lempinimellä Mrs. D. Kohdatessaan tuttavan Clarissa lukee ystävänsä Walter Hardyn ajatuksia: "Yes, she's the woman in the book [--] She is, Walter decides, like a deposed aristocrat, interesting without being particularly important." (TH, 16.) Näin muut henkilöt määrittävät Clarissan identiteettiä. Juuri roolihämmennys ja multi-identiteettisyys saavat naisen kyseenalaistamaan: kuka minä olen? Clarissa yrittää kuin pakonomaisesti näytellä täydellisesti rouva Dallowayn roolia, mutta samaan aikaan kertomus alkaa rakoilla ja hänen on kohdattava oma todellinen minänsä. Clarissa on ambivalentisti sekä kiintynyt rooliinsa rouva Dallowayna että vastustaa sitä: "She was eighteen, renamed. She could do what she liked." (TH, 11). Mutta toisaalta hän pohtii: "Isn't it time, she thinks, to dispense with the old nickname?" (TH, 55). Näin naisen kertomuslinjalla ei ole yksistään kyse rouva Dallowayn päivän jäljittelemisestä, vaan myös neuvottelusta ja kompromisseista eri identiteettikerrostumien välillä.

Clarissan ja rouva Dallowayn välinen interfiguratiivisuus ilmenee siis eri tasolla. Genetten homodiegeettisessä transposition kehyksessä tunnistamme tutun Clarissan nimensä ja toimintansa perusteella. Vaughanin kertomuslinjalla tapaamme myös samannimisiä henkilöitä, joilla kuitenkin on tekstin funktion kannalta eri merkitys kuin hypotekstissä. Lisäksi Clarissojen vastaavuussuhdetta lujittaa samankaltainen muisto nuoruusvuosilta, joka on teosten komposition kannalta keskeinen tekijä, kun muodostamme kokonaiskuvaa henkilöhahmoista. Kuitenkin merkittävä ero naisten välillä on, että *Tuntien* Clarissan identiteetti on kurottu hypotekstin pohjalta. Näin naisen oma tekstuaalinen mieli on ikään kuin laimennettu, mikä edelleen viestittää siitä, miksi nainen on niin levoton.

2.2 Laura Brown, kuka sinä olet?

Vaikka Vaughan piirtääkin vahvimmat ääriviivat rouva Dallowayna, voidaan rouva Brown tulkita toiseksi Clarissa Dallowayn representaatioksi. Laura Brown, tuo *Mrs. Dalloway* -romaanista hullaantunut lukija, on saanut nimensä Woolfin kirjoittaman esseen ”Mr. Bennett and Mrs. Brown” (1925) pohjalta.²⁹ Siinä Woolf hahmotteli teoriaa uudenlaisesta henkilöhahmojen esittämistavasta. Esseessään Woolf kritisoi perinteistä henkilöhahmojen kuvaustapaa, joka keskittyi lähinnä henkilöiden ulkoiseen olemukseen. Mrs. Brown -esimerkillä Woolf argumentoi, että pelkkä ulkoinen kuvaus jätti fiktiiviset henkilöt lukijalle aina etäisiksi.³⁰ Lauran hahmo voidaankin tulkita eräänlaiseksi kommentaariksi Woolfin esseeseen, sillä kolmesta naisesta juuri hän jää etäisimmäksi ja arvoituksellisimmaksi. Erityisesti Lauran kautta *Tunnit* jatkaa kysymällä: voimmeko koskaan tuntea toista ihmistä todella? Kahdesta muusta päähenkilöstä Laura poikkeaa myös siinä, ettei naisen hahmolla varsinaisesti suoraan viitata tiettyyn fiktiiviseen tai historialliseen henkilöön, vaan Brown on tekijän eri lähteistä muodostama konstruktio, joka lainaa palasia sieltä täältä. Woolfin esseestä lainatun sukunimen rinnalla Cunningham on maininnut haastattelussa, että Lauran etunimi on puolestaan viittaus Woolfin sisarpuoleen (Schiff 2003, 118). Lisäksi Lauran hahmoon kirjailija on hakenut vaikutteita omasta äidistään (Young 2003, 11–13). Toisaalta Lauran kohdalla nimeen liittyvien alluusioiden kenttä ei hahmotu vastaanottajalle ilman Woolfin tuotantoon perehtymistä tai kiinnostusta intertekstuaalisten suhteiden jäljentämiseen. Siinä mielessä nimeen liittyvät konnotaatiot eivät ole läpinäkyviä kuten Clarissa Vaughanin kohdalla.

Joka tapauksessa Laura Brownin kertomuslinjalla on havaittavissa niin toiminnan kuin mielenkin tasolla epäsuoria viittauksia Woolfin romaaniin. Nämä

²⁹Essee pohjautuu Virginian pitämään seminaariesitelmään (Bell 1972, 105).

³⁰Esseen kirjoittamisen aikaan Woolf työsti romaania *Mrs. Dalloway*, johon hän sovelsi näkemyksiään modernista henkilöhahmosta. Esseekokoelma *The Common Reader*, johon ”Mr. Bennett and Mrs. Brown” sisältyy) ja *Mrs. Dalloway* ilmestyivät molemmat vuonna 1925 (Bell 1972, 105).

vahvistavat tulkintaa, että Laura edustaa toista versiota rouva Dallowaysta. Ulkoisen identiteetin osalta naisia yhdistää kotirouvan rooli. Clarissan lailla Laura nauttii miellyttävistä ulkoisista puitteista nyt keskiluokkalaisessa amerikkalaislähiössä. Elokvassa Laura Brownin koti kuvataan viimeisen päälle sisustettuna 1950-luvun tyylin mukaisesti tarkkoine yksityiskohtineen. Molemmat naiset elävät myös sodanjälkeistä uudelleenrakentamisen aikaa. Clarissa Dallowayn tavoin rouva Brown täyttää aikansa yhteiskunnan häneltä odottaman roolin vaimona ja äitinä. Elokvassa Lauraa näyttelevä punatukkainen Julianne Moore on kuin ihannekuva 1950-luvun amerikkalaisesta kotirouvasta täydellisine meikkeineen ja kellohelimamekkoineen. Elokvassa luonnollisesti Laura esitetään huomattavasti viehättävämpänä kuin kirjassa, jossa nainen kuvataan jopa oudon näköiseksi: "the foreign-looking one with the dark, close-set eyes and the Roman nose, who had never been sought after or cherished; who had always been left alone, to read" (TH, 40). Edellä esitetty kuvaus luo myös löyhän analogian Septimuksen italialaisvaimoon Reziaan. He ovat molemmat naimisissa sotaveteraanin kanssa, ja tietty ulkopuolisuuden kokemus yhdistää naisia. Rezia elää Englannissa, vieraassa maassa, Laura taas väärää ja hänelle vierasta elämää.

Tuntien naisista Laura Brownin sisäisen ja ulkoisen identiteetin välinen kontrasti on voimakkaimmin havaittavissa. Laura yrittää näytellä kotirouvan roolia parhaansa mukaan, mutta sisimmässään hän on onneton ja syvästi masentunut. Elokvassa Lauran kalpeilta kasvoilta ja punakoilta silmiltä huokuu väsymys ja epätoivo, mutta yhteys perheeseen on kuitenkin löydettävä. Päivän askareet vaativat Lauralta suurempia ponnisteluja – kuin valmistumista näytelmäharjoituksiin (TH, 43). Mieheensä ollessa läsnä Laura selviää pinnistellen roolistaan, mutta Danin (John C. Reilly) lähdettyä töihin, nainen tuntuu kadottavan kykynsä toimia kotiäitinä. Hän ei tiedä miten olla poikansa kanssa, jota hän nimittää ötökäksi (kts. esim. TH2, kohtaus 17). Laura paljastaakin osan todellisesta minästään juuri pojalleen. Antonio Damasio (2000, 12–13) on tutkinut henkilö- hahmojen tunnetiloja ja esittänyt, että tietoisuus ja mieli ovat vahvasti sidottuna ulkoiseen käyttäytymiseen, josta ulkopuolinen henkilö voi tehdä havaintoja. *Tunneissa* mielen läpinäkyvyys on kuitenkin kertomuksessa rajattu. Aviomiehel-

leen Laura kätkee todellisen minänsä, mutta pojalleen hän paljastaa siitä fragmentteja.

Siinä missä Clarissa Dallowayn päivän tärkeänä tehtävänä on kukkien ostaminen, on Lauran missiona syntymäpäiväkakun leipominen. Kakun valmistamiseen nainen suhtautuu kuin luovaan projektiin; se symbolisoi samalla äidin roolissa onnistumista. Elokvassa näemme täydellisen äiti-poika-hetken, kun Richie riipottelee siivilän lävitse jauhoja kulhoon, ja yhdessä äitinsä kanssa poika seuraa pulverin laskeutumista kulhoon kuin lumisadetta talvipäivänä (*TH2*, kohtaus 35; *TH* 76). Ensimmäisen kakkuversion epäonnistuttua Laura tarttuu projektiin pian uudelleen ikään kuin osoittaen kykenevänsä olemaan se nainen, joka yhteiskunnan viitekehyksessä hänen oletetaan olevan.

Mielen tasolla Clarissaa ja Lauraa yhdistää koettu identiteettikriisi ja roolihämmennys. Ristiriita muodostuu, kun Lauran ulkoinen rooli ei ole analogiassa sisäisen identiteetin kanssa. Nainen tuntuu kadottaneensa itsensä: "So now she is Laura Brown. Laura Zielski, the solitary girl, the incessant reader, is gone, and here in her place is Laura Brown" (*TH*, 40). Hän on määrittynyt miehensä kautta, aivan kuten Clarissa Dalloway tai Clarissa Vaughan. Piinaavan tilanteesta tekee juuri se, että Laura elää väärässä todellisuudessa. Siinä missä Virginia Woolfin tehtävänä on luoda ja kirjoittaa romaaneja, on Lauran puolestaan kasvattaa lapsia ja olla hyvä aviopuoliso. Nämä eivät kuitenkaan vastaa naisen todellisia haluja ja haaveita ideaalielämästä. Todellisuutta nainen pakeneekin lukemalla. *Tunneissa* lukeminen heijastuu jopa vaaralliseen ajanvietteeseen, sillä mitä syvemmälle *Mrs. Dallowayn* maailmaa Laura sukeltaa, sitä suuremmaksi kaaos hänen sisällään kasvaa. Laura haluaisi olla lapselleen iltasatuja lukeva rakastava äiti ja miehelleen hyvä puoliso, mutta vastakkain tämän mielikuvan kanssa on ajatus kaiken hylkäämisestä. Lauran mielessä onkin jatkuvasti käynnissä dialogi kahden eri minärepresentaation välillä. Tätä havainnollistaa seuraava kohtaus:

What would she prefer, then? Would she rather have her gifts scorned, her cake sneered at? Of course not. She wants to be loved. She wants to be a competent

mother reading calmly to her child; she wants to be a wife who sets a perfect table. She does not want, not at all, to be the strange woman, the pathetic creature, full of quirks and rages, solitary, sulking, tolerated but not loved. (TH, 101.)

Edellinen katkelma korostaa Lauran pirstaleista minäkuva, jossa nainen ei enää tiedä, kuka hän lopulta haluaa olla. Joka tapauksessa rouva Brownille lukeminen on voiman lähde, ja päivän askareista nainen tuntuukin selviävän lukemisen voimin. Samalla lukeminen vie Lauran avoimeen tilaan, kuten Hardy (2011, 406) on huomauttanut. Lukemiseen, Virginia Woolfiin ja *Mrs. Dalloway*hin liittyy erityistä imua, joka vetää naisen osaksi dialogia hypotekstin kanssa:

She will allow herself just a little more time. She is taken by a wave of feeling, a sea-swell, that rises from under her breast and buoys her, floats her gently, as if she were a sea creature thrown back from the sand where it had beached itself – as if she had been returned from a realm of crushing gravity to her true medium, the suck and swell of saltwater, that weightless brilliance. (TH, 40.)

Samalla tämä dialogi laajenee romaanin ulkopuolelle todellisen vastaanottajan ulottuville, joka yhdessä Lauran kanssa lukee rinnakkain katkelmia *Mrs. Dalloway*sta. Woolfin romaania vasten Laura pohtii omaa elämäänsä, mutta samalla myös vastaanottajalle tarjotaan uudenlaiset tulkinnalliset avaimet naisen olemuksen ymmärtämiseen. Teosten rinnakkaisuus Lauran kertomuslinjalla luo siis väistämättä yhteyden Clarissan ja Lauran välille. Samalla kun Laura lukee kohtauksen Woolfin romaanista, on kuin Clarissa Dalloway ja Laura keskustelisivat keskenään:

Did it matter then, she asked herself, walking toward Bond Street, did it matter that she must inevitably cease completely; all this must go on without her; did she resent it; or did it not become consoling to believe that dead ended absolutely? (TH, 150; MD, 11.)

Kohtauksen luettuaan Laura pohtii mahdollisuutta päättää oma elämänsä hotellihuoneessa, jonne nainen on paennut arkipäivän askareita saadakseen olla hetken rauhassa. Laura on kuulevinaan hiljaisen äänen kuin radion kaiuttimesta: "It is possible to die" (TH, 151).

Kuoleman tematiikka tulee lähelle myös Luran kokemusmaailmaa. *Tunnit*-teoksen sisällä eräänlainen liitos muodostuu fiktiivisen Virginia Woolfin, joka suunnittelee romaaninsa draaman kaaren huippua: tappaako sankaritar vai ei? Luran kertomuslinjalla kuvattu kesäkuun päivä on merkityksellinen, sillä nainen on valinnan edessä. Sekä romaanissa että elokuvassa Laura vie yhtäkkiä lapsensa tuttavalle hoitoon, varaa itselleen hotellihuoneen ja asettuu eikenenkään-maalle. Hotellihuonekohtaus on samalla viittaus Woolfin teokseen *A Room of One's Own* (1929). Nyt kirjoittamisen sijaan omaa tilaa ja rauhaa tarvitaan lukemiselle. Epäsuora linkki muodostuu myös toiseen fiktiiviseen teokseen: Doris Lessingin romaaniin *The Golden Notebook* (1962). Laura kirjoittautuu hotellihuoneeseen numero 19, joka voidaan tulkita viitteeksi Lessingin lyhyt kertomukseen "To Room Nineteen" (*TH*, 148). Yhteys fiktioiden välille muodostuu siinä, että Lessingin kertomuksessa täydellisessä avioliitossa elävä neljän lapsen äiti vetäytyy hotellihuoneeseen saadakseen olla yksin ja levätä. Nainen kirjautuu lopulta hotellihuoneeseen numero 19, aivan kuten Laura *Tunneissa*. Lessingin romaanin mainitseminen tuskin on sattuma, sillä *Tunneissa* viitataan kyseiseen teokseen myös Clarissan yhteydessä; juuri Wellfleetin kesänä naisen yöpöydällä on ollut Lessingin teos (*TH*, 98).³¹

Hotellihuoneessa fiktiivinen maailma tuntuu saavan Laurasta lopullisesti otteen: "It seems, somehow, that she has left her own world and entered the realm of the book" (*TH*, 150). Hetken elämän päättäminen tuntuu varteenotettavalta vaihtoehdolta (*TH*, 151). Kohtaus esitetään Daldryn elokuvassa huomattavasti dramaattisemmin painottaen tätä merkittävänä käännekohtana Luran elämässä. Romaanin ja elokuvan välille muodostuu itse asiassa mielenkiintoinen tulkinnallinen ero siitä, suunnittelee ko Laura itsemurhaa vai onko kyseessä vain hetkellinen impulssi. Romaanissa Laura haluaa sulkeutua hotellihuoneen rauhaan lukemaan, ja ajatukseen oman elämän päättämisestä vihjaillaan vain taustalla: "But now, right now, she is going somewhere (where?) to be alone, to

³¹Andrea Wild (2002) käsittelee artikkelissaan laajemmin romaanien *Mrs. Dalloway*, *The Golden Notebook* ja *Tunnit* välisiä suhteita.

be free of her child, her house, the small party she will give tonight” (*TH*, 142). Hotellihuoneessa Laura lukee *Mrs. Dalloway*ta ja miettii Virginian kohtaloa. Samalla nainen alkaa pohtia mahdollisuutta päättää oma elämänsä. Hetken ajatus tuo lohtua: ”It would be as simple, she thinks, as checking into a hotel room. It would be as simple as that” (*TH*, 152).

Siinä missä Cunninghamin romaanissa kuolemankortti esitetään välähdyksenomaisesti Luran tajunnasta kumpuavana impulssina, on se Daldryn elokuvassa huomattavasti suunnitelmallisempi teko. Elokuvassa Laura pakkaa käsilaukkuunsa useamman lääkepurkin, jotka hän sitten asettelee riviin hotellihuoneen sängylle. Laura Brown siis tietoisesti tai hetkittäisen päähänpiston ohjaamana suunnittelee elämänsä päättämistä. Erityistä dramatiikan makua luodaan vuorottelemalla Luran ja Virginian maailman välillä. Ohjaket ovat Virginian käsissä, kun hän pohtii sankarittarensa, tässä tapauksessa myös Luran, kohtaloa. Seuraavaksi siirrytään Lauraan, joka hypnoottisen pianomusiikin säestämänä on hukkumaisillaan hotellihuoneessa, jonka lattia täyttyy symbolisesti vedellä. Kunnes palataan jälleen Virginiaan, joka toteaa sisarentyttarelleen: ”I was going to kill my heroine. But I’ve changed my mind” (*TH2*, kohtaus 62). Jälleen kamera siirtyy Lauraan, joka nousee istumaan ja vetää kauhunsekaisin tuntein happea kuin pelastuneena hukkumiselta: ”I can’t! I can’t!” (*TH2*, kohtaus 63). Näin Luran kohtalona ei ole kuolla, kuten ei myöskään rouva Dallowayn. Kuolema tulee kuitenkin lähelle Lauraa, jonka ympärillä läheiset menehtyvät: Dan maksasyöpään, tytär päätyy rattijuopon yliajamaksi ja lopulta Richard kuolee oman käden kautta (*TH*, 222).

Aivan kuten Clarissa Dallowayn päivän huipentumana ovat juhlat, on Laurankin päivän merkittävänä askareena syntymäpäiväjuhlien järjestäminen. Edelleen hypotekstin ja hypertekstin välillä toisto tapahtuu siis toiminnan välillä. Illalla perhe kokoontuu pöydän ääreen juhlimaan Danin syntymäpäivää. Päivän koitoksesta suoriutunut Laura kokee helpotusta ja tuntee pelastuneensa viime hetkellä, kun hän on onnistunut pitämään itsensä kasassa ja toimimaan odotetun äiti-puoliso-mallin mukaan (*TH*, 207). Illallispöydässä tilanne muuttuu kuitenkin

kiusalliseksi, kun Dan haluaa kertoa pojalleen parin ensitapaamisesta. Elokuvas-
sa pöydän toisella puolella näemme vaivautuneen oloisen Luran, joka yrittää
estellä miestänsä kertomasta: "Don't", johon Dan toteaa: "I want to. I want to tell
him the story." (*TH2*, kohtaus 88.) Perheillallinen, Danin imartelevat kommentit
ja nallekarhuolemus ovat Lauralle liikaa. Kaikki tämä ylistys on kiusallista, sillä
aiemmin hotellihuoneessa Laura on tehnyt päätöksen hylätä perheensä toisen
lapsen syntymän jälkeen. Näin syntymäpäiväillallinen toimiikin eräänlaisena
loppukaneettina sille, mitä Laura päättää tehdä elämälleen: hän jaksaa vielä
tsempata, kun takaraja on lyöty lukkoon. Romaanissa Luran kertomuslinja päät-
tyy osuvasti seuraavin lausein: "Laura reads the moment as it passes. Here it is,
she thinks; there it goes. The page is about to turn." (*TH*, 208.) Tämän voi tulkita
vihjaukseksi siitä, että hänelle yksittäinen yhdessä vietetty hetki on tarpeeksi, ja
että pian hänen elämänsä muuttuisi radikaalilla tavalla.

Kuten aiemmin viittasin, tuntuu Laura paljastavan todellisen luonteensa pojal-
leen. Toisaalta voidaan tulkita, että Richiellä on luontainen kyky lukea äitinsä
mielialoja. Siinä missä Woolfin romaanissa Peter Walsh on Clarissan eräänlainen
peili tai Richard Clarissa Vaughanin, on pikku-Richie äitinsä todellisuuskuvan
paljastaja. Elokuvas- Richien siniset silmät ja intensiivinen katse viestittävät
katsojalle (ja Lauralle), että hän aistii äitinsä mielentilat – taito, jota Luran
aviomiehellä ei taas ole laisinkaan. Elokuvas- Laura ja Dan edustavat ulkoisesti
1950-luvun yhteiskunnallisen kehyksen perinteisiä nais- ja miesrooleja. Heidän
välillään on "kasvoja" säilyttävä kohteliaisuus, arjen sujuvuutta helpottava kom-
munikaatio. Laura Brown on miehensä jumaloima, mutta Dan ei tunne ollenkaan
todellista Lauraa tai edes vaistoa naisen sisäistä levottomuutta. Danin sokeus
vaimonsa tunteille käy piinaavaksi makuuhuonekohtauksessa, jossa mies odot-
taa malttamattomana vaimoaan aviovuoteeseen (*TH2*, kohtaus 94). Danin selän
takana Luran lisäksi katsoja tietää, että naiselle on sietämätöntä asettua miehen
viereen. Kylpyhuoneessa itkevän Luran olemuksesta välittyikin pohjaton epä-
toivo.

Toiminnan tasolla Lauran kertomusmaailmassa toistetaan *Mrs. Dalloway*sta tuttu suudelma naisten välillä. Tämä suudelma on poikanut lukuisia feministisiä tulkin-
toja naisen roolin vapautumisesta sekä homoeroottisista linjauksista.³² Lauran
kertomuslinjalla suudelman toisena osapuolena on naapurin Kitty (Toni Collet-
te), joka poikkeaa yllätysvierailulle. Kohtaaminen Kittyn kanssa on
merkityksellinen myös siksi, että kahden naisen tapaamisen myötä luodaan
kontrastia ideaalille 1950-luvun naiskuvalle. Kitty edustaa huoliteltua, uhkeaa
naista punaisine huulineen, rullakampauksineen ja kellohelmoineen, Laura
huomattavasti vaatimattomampaa tyyliä arkisessa kietaisumekossaan.³³ Eloku-
vassa Kitty astuu sisään Lauran kotiin tilan täyttäen ja kovaäänisenä (kts. *TH*,
102, *TH2*, kohta 38). Hän nauraa Lauran leipomalle (mutta epäonnistuneelle)
syntymäpäiväkakulle.³⁴ Naiset juttelevat hetken niitä näitä, kunnes Kitty huomaa
keittiön pöytätasolla *Mrs. Dalloway* -romaanin: "Oh, you're reading a book?
What's this about?". Laura vastaa: "Oh, It's about this woman who's incredibly. . .
well, she's a hostess and she's incredibly confident. And she's going to give a par-
ty. And. . . maybe, because she's confident, everyone thinks she's fine. But she
isn't." (*TH2*, kohta 38.) Keittiöön laskeutuu painostava hiljaisuus, sillä Lauran
tulkinta kirjasta viittaa tietysti häneen itseensä, mutta myös vieraaseen. Pian
Kitty kertoo vierailun todellisen syyn: hänen kohdustaan on löydetty kyhmy,
joka luultavasti on estänyt naisen tulemisen raskaaksi. Kittyn ulkokuori pettää ja
hän toteaa: "I don't think you can call yourself a woman unless you're a mother"
(*TH2*, kohta 38). Näin *Tunneissa* naisen rooli sidotaan 1950-luvun yhteiskun-
nalliseen kehykseen, jossa naisen tehtävänä on olla kotona ja kasvattaa lapsia.
Lauran pitäisi olla tyytyväinen saavutuksistaan aikakautensa ideaalinaisena,
mutta hän kokee elävänsä väärässä paikassa, kenties väärällä aikakaudella.

³² Esimerkiksi Kate Haffeyn (2010) käsittelee artikkelissaan laajemmin suudelman merkitystä.

³³ Romaanissa naisten välistä kontrastia luodaan sillä, että Laura laittamattomana vielä aamuta-
kissa ja tukkakin on harjaamatta (*TH*, 101).

³⁴ Vrt. Cunninghamin romaaniin, jossa Laura kerää itsevarmuutta, sytyttää savukkeen ja viittaa
huolettomasti epäonnistuneeseen kakkuun: "One of my maiden attempts, [--] It's harder than
you'd think, writing in frosting" (*TH*, 103). Tähän Kitty toteaa: "It's cute" (*TH*, 104).

Latautunut hetki tiivistyy naisten väliseen suudelmaan. Se on impulssi, joka tuntuu tarjoavan naisille levähdyspaikan. Lauralle suudelma antaa elinvoimaa:

Laura desires Kitty. She desires her force, her brisk and cheerful disappointment, [--] Laura desires Dan, too, in a darker and less exquisite way, a way that is more subtly haunted by cruelty and shame. Still it is desire, sharp as a bone chip. She can kiss Kitty in the kitchen and love her husband, too. (*TH*, 143).

Elokuvassa naisten välinen suudelma esitetään latautuneemmin kuin romaanissa. Laura silittää naisen hiuksia ja Kitty kallistaa päänsä kuin odottaen Luran suudelmaa. Naiset suutelevat ja hetken rooliasut ovat riisutut: on vain kaksi naista keittiössä. Hetkeä myöhemmin Laura kysyy: "Kitty, you didn't mind?". Kitty reagoi vastaamalla: "What, you didn't?" (*TH2*, kohtaus 38.) Hetki on ohitse ja Kitty jälleen omassa roolissaan. On kuin suudelmaa ei olisi koskaan vaihdettukaan. Lauralle suudelma on puolestaan kuin epätoivoinen hätähuuto ja keino vapautua sietämättömästä elämäntilanteesta. Suudelman kautta paljastuu myös Luran todellinen olemus, mutta huomattuaan tämän sopimattomaksi, hän kokee entistä suurempaa ahdinkoa ja ulkopuolisuuden tunnetta.

Clarissan kertomuslinjasta poiketen Luran elämää kuvataan kahtena päivänä. Vuosia myöhemmin raja-aidat murtuvat, kun Laura saapuu Clarissan luo. Nyt naiset asettuvat ikään kuin samalle viivalle: "She [Clarissa] and Laura are reflected imperfectly, in the black glass" (*TH*, 223). Näin kaksi sekä Richardin että Dallowayn teosten henkilöahmoa kohtaavat. Naisia yhdistää kiintymys Richardiin: Lauraa äitinä, Clarissaa sielunkumppanina. Lisäksi naisten välinen sidos syntyy Woolfin romaanin kautta, sillä he molemmat edustavat rouva Dallowayta. Luran kohdatessa eräänlainen salaisuus ratkeaa viimein Clarissalle:

Here she is the lost mother, the thwarted suicide; here is the woman who walked away. It is both shocking and comforting that such a figure could, in fact, prove to be an ordinary-looking old woman seated on a sofa with her hands in her lap. (*TH*, 221.)

Mutta ei Lauralle itselleen, joka toteaa Clarissalle: "I'm not quite sure what I am" (*TH*, 219). Näin sekä naiselle että vastaanottajalle jää epäselväksi, kuka Laura oikeastaan on. Kysymys jää avoimeksi, aivan kuten Woolfin esseessä rouva Brownin todellinen olemus. Kysymykset jäävät leijaillemaan ilmaan: Onko tämä perheensä aikoinaan hylännyt Laura Brown inhimillinen olento? Ja millä tavalla voidaan lopulta ymmärtää henkilöhahmoa ja hänen tekemiään valintoja?

Tunneissa Luran hahmoon on haettu vaikutteita useasta lähteestä, kuten tämän alaluvun alussa mainittiin. Nämä viittaussuhteet palautuvat edelleen itse kirjailijaan, Virginia Woolfiin. Varsinaiseen hypotekstiin ja Clarissa Dallowayhin Laura luo analogian erityisesti mielen tasolla sekä kotirouvana. Hypotekstin rinnalla sidos syntyy myös *Tunnit*-teosten sisällä, jossa rouva Brown yhdessä Clarissa Vaughanin kanssa ovat esimerkiksi Richardin romaanin henkilöhahmoja – miehen "todellisuuden" värittämiä fiktiivisiä luomuksia. Edelleen vahvistusta tulkita Laura rouva Dallowayna saadaan elokuvassa kohtauksessa, jossa Virginia päättää romaanin sankarittaren kohtalosta, joka on tavallaan rouva Brown. Joka tapauksessa Laura on oiva esimerkki postmodernista henkilöhahmosta, joka hakee vaikutteita eri lähteistä. Toisaalta näitä viittaussuhteita ei voi tulkita yksiselitteisesti, vaan ne hajottavat henkilön edelleen eri suuntiin.

2.3 Visionäärin on kuoltava

Tuntien kolmannen päähenkilön, Virginia Woolfin, kohdalla viittaus todelliseen historialliseen henkilöön asettaa erityiset kysymykset pohdittavaksi subjektin identiteetistä ja intertekstuaalisista suhteista. Siinä missä Clarissa ja Laura edustavat omanlaista representaatiotaan rouva Dallowaysta, juontuvat fiktiivisen Virginia Woolfin juuret elämäkerrallis-historiallisesta taustasta. Luodakseen mahdollisimman tarkan representaation Woolfin profiilista on Cunninghamin täytynyt perehtyä naiskirjailijan tuotantoon, kuten fiktiivisiin teoksiin, elämäkertoihin, päiväkirjamerkintöihin sekä naisen kirjoittamiin kirjeisiin.³⁵ Lopputulemana Virginia Woolfin kompleksinen elämä on kiedottu osaksi fiktiivistä kertomusta. Cunningham lainaa, kierrättää ja romantisoi aineksia todellisuudesta ja kokoa ne fiktiiviseksi kudelmaksi. Cunningham osallistuu edelleen kirjailijamyytin vahvistamiseen naistekijästä, joka hukuttautui jokeen. Tämä lienee tunnetuin seikka, joka on tehnyt kirjailijasta ikonisen ja myyttisen henkilön, kuten Monica Latham (2015, 1) on huomauttanut. Kun Michael Cunninghamilta tiedusteltiin, miksi hän on ottanut romaaniinsa mukaan Woolfhahmon, totesi mies Tony Peregrin (2003, 30) haastattelussa seuraavasti: "Because she was a genius and a visionary, because she was a rock star, because she was the first writer to split the atom, because I'm in love with her, because she knew that everyone, every single person, is the hero of his or her own epic story".

Virginia Woolfin kohdalla pohdin intertekstuaalisuutta eri tulokulmasta, kun kohteena on historiallisen henkilön fiktiivinen representaatio. Käytän apuna Dorrit Cohnin teosta *Fiktio mieli* (2006), jossa pohditaan fiktion ja ei-fiktion välisiä kysymyksiä ja rajatapauksia. Ulkoisen maailman ainesten, kuten tapahtumien tai henkilöiden sijoittamisesta fiktiiviseen kertomukseen Cohn käyttää

³⁵ *Tunnit*-teoksen lopussa onkin merkintä "A Note on Sources", jossa kirjailija luettelee päälähteensä teoksen taustalla (TH, 227–228).

nimitystä fictionalisointi. Nämä elementit ovat kuitenkin aina alisteisia kertomuksen maailmalle. (Cohn 2006, 25–26.) *Tunneissa* implisiittinen tekijä esittää näkökulman siitä, millainen Virginia Woolf mahdollisesti oli, mitä hän ajatteli ja miten hän työskenteli. Alisteisuus fiktiiviselle maailmalle ilmenee jo siinä, että hyperteksteissä Virginia Woolf suunnittelee, uneksii ja kirjoittaa romaania yhtenä päivänä. Todellisuudessa Woolf kirjoitti teosta vuosina 1922–1925, eikä kirjan kirjoittaminen ollut helppoa, sillä nainen kärsi kirjoitusprosessin aikana useista hermoromahduksista (Latham 2015, 7).

Sen lisäksi, että tekijä on pyrkinyt jäljentämään historiallisen henkilön elämää, ja elämää sellaisena kuin se olisi voinut ilmetä eräänä kesäkuun päivänä, on kirjailijan täytynyt reflektoida, miten Virginia Woolf ajatteli. Cohnin (2006, 26, 55–56) mukaan fiktiivisen kertomuksen erottaa esimerkiksi historiankirjoituksesta tai elämäkertoista siinä, että kertojalla on pääsy henkilöiden tajuntaan. Cohn puhuikin kertojan epäluonnollisesta kyvystä tunkeutua henkilöiden mieleen ja fokalisoida heitä ympäröivä maailma heidän itsensä kautta. Tämä epätodellinen läpinäkyvyshän välittyy Virginia Woolfin kertomuslinjalla, jota kuvataan pääasiallisesti Virginian diskurssista. Toisaalta fiktiivisen Woolfin hahmossa pääsemme jopa lähemmäksi henkilön kokemusmaailmaa kuin elämäkertojen kautta voisimme koskaan tavoittaa. Monica Latham (2015, 71) on todennut, että siinä missä Cunningham on tukeutunut toisen käden lähteisiin luodessaan Virginian fiktiivistä representaatiota, mahdollistuu vastaanottajalle esimerkiksi prologin itsemurhakohtauksessa ikään kuin ensisijainen pääsy näkemään ja kokemaan viimeiset hetket Virginian kanssa. Cohn (2006, 61) on itse tutkinut fiktion ja ei-fiktion välisiä suhteita Freudin tapauksertomuksista ja todennut, että juuri fiktion ei-referentiaalisuus antaa luovalle kirjailijalle vapauden muunnella tuntemaansa elämää ja muodostaa siitä viehättävän vakuuttavia tarinoita, joissa henkilöhahmojen motiivit ovat huomattavasti johdonmukaisempia kuin todellisten henkilöiden tai potilaiden. Silti tarkka todellisuuden jäljittely asettaa fiktiolle ainakin jonkinasteisen todenmukaisuuden vaateen. Vaikka *Tunneissa* ymmärrämme Virginian tekijän fiktiiviseksi luomukseksi, asettaa historiallisen henkilön representaatio tekstiin syötin, jota vertaamme käsitykseemme todelli-

sesta historiallisesta henkilöstä – ja tässä tapauksessa siihen, mitä hänestä tiedämme, ja mitä hänestä on kirjoitettu. Fiktion referentiaalisuuden ei tietenkään tarvitse olla totta, kuten Kai Mikkonen (2006, 257) on todennut. Joka tapauksessa oleellista lukijan näkökulmasta on ymmärtää, että vastaanottaja suuntautuu eri tavoin fiktion ja faktaan (Mt., 252). Väistämättäkin Virginia Woolfin hahmoon kasautuu erilaisia odotuksia kuin täysin fiktiiviseen konstruktion, Laura Browniin. Daldryn elokuvassa todenmukaisuuden illuusioon on tartuttu, sillä Nicole Kidman on maskeerattu kalpeine kasvoineen ja proteesineneen muistuttamaan Virginia Woolfia. Läpi elokuvan Kidmanin kasvoilla on tuima ilme sekä intensiivinen ja toisaalta poissaoleva katse, joka mukailee roolihahmon sisäisen identiteetin fragmentaarisuutta.

Siinä missä Cunningham on hakenut vaikutteita historiallisesta henkilöstä, ei ole syytä unohtaa, että Virginia Woolf hyödynsi myös omassa tuotannossaan vahvasti aineksia elämästään.³⁶ Esimerkiksi *Mrs. Dalloway*ssa Septimuksen mielenvikaisuuden havainnollistamisen taustalla on viitteitä Woolfin omiin kokemuksiin. *Virginia Woolf* -elämäkerrassa Nigel Nicolson (2000, 15) kirjoittaa, että elokuussa vuonna 1904 (eräänä Woolfin sairauden pahimmista vaiheista) kirjailija lakkasi syömästä, loukkasi lähimmäisiään, kuuli lintujen puhuvan kreikan kielellä ja lopulta hyppäsi alas ikkunasta. Myös Clarissan ja Sallyn välillä vaihdetun suudelman ja Clarissan naista kohtaan tunteman vetovoiman taustalla voidaan spekuloida olevan Woolfin kiinnostus samaa sukupuolta kohtaan (Nicolson 2000, 70–75).³⁷

Tunneissa Virginian elämää käsitellään kahtena päivänä: toisena hän kirjoittaa tunnetuimman romaaninsa, toisena, vuosia myöhemmin, hän hukuttautuu jokeen. Hypertekstit alkavat prologilla, jossa kuvataan Virginian viimeisiä hetkiä sekä lainataan otteita todellisen kirjailijan jäähyväisviestistä miehelleen: ”Dea-

³⁶ Esimerkiksi romaanissa *Jacob's Room* (1922) Virginia käyttää päähenkilön esikuvana omaa veljeään, Thobyä. Yhtäläisyyksiä löytyy niin henkilöiden piirteistä kuin toiminnan tasolla. (Rautavaara 2003, 10; Nicolson 2000, 23.)

³⁷ Esimerkiksi Woolf-elämäkerrassa Nicolson keskittyykin käsittelemään Woolfin kolme vuotta kestänyttä suhdetta naiskirjailijaan ja runoilijaan, Vita Sackvill-Westiin (Nicolson 2000, 70–75).

rest, I feel certain that I am going mad again: "I feel we can't go through another of these terrible times. And I shant recover this time. I begin to hear voices, and can't concentrate. So I am doing what seems the best thing to do." (*TH*, 6–7.) Näin *Tunneissa* dokumenttina käytetään intiimiä jäähyväiskirjettä, joka tuo taas uuden intertekstuaalisen ulokkeen hypertekstiin. Samalla itse henkilöhahmosta pyritään tekemään vastaanottajalle yhä todellisempi.

Tuntien naisista Virginian sisäisen mielen pirstaleisuus on kaikista selvimmin havaittavissa naisen ulkoisen käyttäytymisen perusteella. Clarissa kätkee mielen fragmentaarisuuden sujuvasti, Laura pinnistellen, mutta Virginian tapauksessa yritykset esittää normaalia epäonnistuvat. Virginian olemuksesta välittyy, kuinka vaikea kirjailijan on näytellä muille olevansa kunnossa. Näitä hetkiä todistamme, kun Virginia on vuorovaikutuksessa läheisten henkilöiden, kuten Leonard Woolfin ja naisen sisaren Vanessa Bellin, kanssa. Toisin kuin Clarissan ja Luran kohdalla, jotka pitävät ulkoisen identiteettinsä yhteiskunnan raameihin sopivana, on kirjailijalle tilanne toinen. Hän on poissaoleva, omaan fiktiiviseen maailmaansa vetäytyvä, puhuu itsekseen ja vaipuu sosiaalisessa tilanteessa omiin mietteisiinsä – on kuin Virginia olisi unohtanut, kuinka operoida kertomuksen aktuaalisessa maailmassa. Naiselle tuottavat myös vaikeuksia arkipäiväiset asiat, kuten päivällisen suunnittelu tai palvelijoiden kanssa kommunikointi. (*TH2*, kohta 31 ja 32; *TH* 153.)

Kontrasti sairaan ja terveen henkilön välillä korostuu Vanessan ja Virginian kohtaamisessa, jossa kolme vuotta vanhempi sisar toimii ikään kuin Virginian peilinä, totuuden äänenä (*TH*, 114). Kalpean ja vanhan Virginian rinnalla Vanessa näyttää säteilevältä ja huomattavasti siskoaan nuoremmalta (*TH*, 114). Elokuvasssa vastakohta-asettelua tehostetaan puvustuksella; Vanessa hehkuu elinvoimaa valkoisessa mekossaan ja vihreässä silkkihuivissaan, kun taas Virginia on pukeutunut arkiseen kukkamekkoon. Virginia ei ole ehtinyt naamioitua vierailua varten, sillä sisar lapsineen saapuu paikalle sovittua aikaisemmin. Kontrasti sisarusten välillä tuodaan esille naisten välisessä jutustelussa. Elokuvasssa Virginia käpertyy Vanessan kainaloon puutarhan penkillä. Hän piikittelee

sisartaan siitä, ettei tämä ole kutsunut naista Lontoon rientoihin. Tähän Vanessa toteaa: "So? What are you saying? Are you feeling better? Has this fastness made you stronger?", johon Virginia vastaa: "I'm saying, Vanessa, that even crazy people like to be asked." (TH2, kohtaus 41.) Keskustelu havainnollistaa, kuinka poikkeavat yksilöt halutaan tietoisesti sulkea yhteiskunnasta. Jälleen kerran Virginia kokee ulkopuolisuuden tunnetta. Hänet on rajattu ulos Lontoon seurapiirielämästä, ja läheisten silmin nainen vaikuttaa epäluotettavalta ja arvaamattomalta. Kirjailija kokeekin olonsa hylätyksi siinä missä Clarissat, jotka on jätetty lounaskutsujen ulkopuolelle.

Kuten aiemmin viitattiin, *Tunnit* osallistuu Virginia-myytin ylläpitämiseen. Tämä tulee esille kohtauksessa, jossa Virginia ja Vanessa lapsineen ovat viettämässä iltapäivän teetä. Virginia vaipuu omiin mietteisiinsä (elokuvassa leikataan Lauran aikajanalle hotellihuoneeseen, jossa nainen käy lävitse valinnan hetkiä) ja pohtii romaaninsa sankarittaren kohtaloa. Täysin muissa maailmoissa olevan kirjailijan keskeyttää Vanessan huhuilu: "Virginia? Virginia? What are you thinking about?" (TH2, kohtaus 62). Hetkeä myöhemmin Vanessan tytär Angelica kipuaa tätinsä syliin. Hämmäntävää tilannetta Vanessa purkaa tyttärelleen seuraavasti: "Your aunt's a very lucky woman, Angelica, because she has two lives. Most of us have only one. But she has the life she leads and also has the book she's writing. This makes her fortunate indeed." (TH2, kohtaus 62.) Ulkopuolisten silmin Virginian erikoiskyvyt herättävät kateutta. Samankaltaista ihailua Virginia herättää aviomiehessään, joka miettii seuraavasti:

She may be the most intelligent woman in England, he thinks. Her books may be read for centuries. He believes this more ardently than does anyone else. And she is a wife. She is Virginia Stephen, pale and tall, starling as a Rembrandt or a Velázquez, appearing twenty years ago at her brother's rooms in Cambridge in a white dress, and she is Virginia Woolf, standing before him right now. (TH, 33.)

Näin *Tunteihin* on lisätty sekä kirjassa että elokuvassa ylistyspuheita glorifioimaan suuren kirjailijan erityistä sielua ja kykyä kirjoittaa. Siinä missä Virginia

jää aktuaalisen maailman sosiaalisten tapahtumien ulkopuolelle, on hänellä oma fiktiivinen maailmansa, toinen todellisuus, joka tarjoaa pakopaikan.

Kun Luran kertomuslinjalla Richie tuntuu aistivan äitinsä tunnetiloja, toistuu sama mielten lukeminen Virginian ja Angelican välillä: on kuin sisarentyttärellä olisi erityinen yhteys tätiinsä. Angelica hakeutuu Virginian läheisyyteen. Merkitävä kohtaaminen nähdään puutarhasta löytyneen linnun kuolinpedillä, jonne Angelica ja Virginia kerääntyvät viettämään hautajaisia ”elämänpuun” alle. Kuolema hiipii lähelle, ja naaraslintu symbolisoi selvästi Virginiaa. Kohtauksessa ”Angie” käy tätinsä kanssa dialogin kuolemaan liittyvistä kysymyksistä ja heidän välillään vallitsee hiljainen ymmärrys. Hetkeä myöhemmin Woolf asettuu makaamaan linnun viereen ja tuijottaa ikään kuin kuolemaa silmästä silmään. Ennen kaikkea kohtauksen kompositio, kuvakulma, musiikki ja naisen olemus puhuttelevat katsojaa ja saavat lukemaan kirjailijan mieltä. (TH2, kohta 42.)

Kolmas muunnelma Clarissan ja Sallyn välisestä suudelma toistetaan Virginian ja Vanessan välillä. Jälleen kerran suudelma esitetään huomattavasti kiihkeämmin elokuvassa kuin romaanissa – jälkimmäisessä suudelma on vain viaton hellyydenosoitus sisarten välillä (kts. TH, 154). Elokuvassa Virginia tarttuu Vanessaan kuin vampyyri imien elinvoimaa naisesta. Suudelman jälkeen Virginia yrittää tivata epätoivoisesti: ”Did you think I was better? Say something, Nessa. Didn’t you think I seemed better?” (TH2, kohta 65). Elokuvassa kohtaaminen toistuu samankaltaisena kuin suudelma Clarissan ja Richardin välillä (kts. TH2, kohta 31). Myös molemmissa toinen osapuoli (Vanessa, Clarissa) vetäytyy nopeasti tilanteesta. Clarissa pakenee hissiin ja huokaa helpotuksesta ovien sulkeuduttua, Vanessa taas kiiruhtaa nopeasti vaunuihin ja ottaa Angelican kainaloonsa ja kuiskaa tyttärelleen: ”Stay close” (TH2, kohta 65). On kuin mielenvikaisuus olisi tarttuvaa, tai Virginiaa ja Richardia ympäröisi jo kuoleman kutsu, jonka lähiomaiset aistivat. Joka tapauksessa mielen järkkymisessä ja sen heijastumisessa ulkoiseen käyttäytymiseen on jotain vierasta ja pelottavaa kertomuksen muille henkilöille.

Siinä missä Laura ja Clarissa haaveilevat toisenlaisesta elämästä, on Virginian haaveena paluu Lontooseen (*TH*, 71). Kesken päivän Virginia ”karkaakin” rautatieasemalle ja on jo lähdössä. Hetkeä myöhemmin Leonard tavoittaa naisen asemalaiturilta. Erityisesti elokuvassa käydään vaikuttava dialogi puolisoiden välillä.³⁸ Epätoivoinen ja lopulta kyynelehtivä Leonard syyttää Virginiaa kiittämättömäksi ja purkaa omaa pelkoaan siitä, että nainen yrittäisi jälleen riistää henkensä: ”We brought you here to escape the irrevocable damage you intended to yourself. Twice you have tried to take your life by your own hand. I live daily with that threat.”. Virginia toteaa: ”Leonard, I live with it too”. Virginia asettaa miehensä valitsemaan Lontoon tai naisen kuoleman välillä: ”I wish for your sake, Leonard, that I could be happy in this quietness. But if it is a choice between Richmond and death, I choose death”. (*TH2*, kohtaus 78.) Mutta kuten sekä todellisuudessa että *Tunneissa*, jonkin suuremman sielun on kuoltava. Kuvatun päivän aikana nainen päättääkin kirjansa sankarittaren kohtalosta todeten itselleen: ”Clarissa – will go on, loving London, loving her life of ordinary pleasures, and someone else, a deranged poet, a visionary, will be the one to die” (*TH*, 211). Elokuvassa Virginia toteaa miehelleen: ”Someone has to die in order that the rest of us should value life more” – tämä on samalla viittaus kirjailijaan itseensä, kohtalosta, joka on nyt päätetty (*TH2*, kohtaus 90).

Kuten tämän alaluvun alussa totesin, asettaa historiallisen henkilön representaatio fiktiossa omat haasteensa henkilöahmon esittämiseen. *Tunneissa* analysoimme väistämättäkin Virginian representaatiota todellisesta kirjailijasta. Toisaalta sekä romaani että elokuva osallistuvat Virginia-myytin ylläpitämiseen ja värittävät tietynlaista kuvaa tekijästä. *Tunneissa* mennään mielenkiintoisesti ikään kuin hypotekstin taakse, kun hypertekstissä Virginian osalta liikutaan ajassa, jolloin nainen työsti romaania. Toistamalla naisten välillä suudelman ja tuoden läpinäkyväksi mielen fragmentaarisuuden nivoutuu *Tuntien* kolmas kertomuslinja yhä tiiviimmin yhteen Clarissan ja Lauran maailmojen kanssa. Virginian kohdalla hypertekstuaalisuudessa ei olekaan kysymys varsinaisista

³⁸ Romaanissa avioparin välillä käyty dialogi on kovin niukkasanainen ja esitetään lähinnä Virginian kokemusmaailman kautta (*TH*, 171).

viittaussuhteista *Mrs. Dalloway*hin, vaan sen taakse: todellisten tekstien äärelle. Kuten Latham (2015, 71) on huomauttanut, alluusio kirjailijan jäähyväisviestiin sekä Cunnighamin tarkka perehtyneisyys Woolfin kirjeisiin, päiväkirjoihin ja muuhun tuotantoon, takaa meille intiimimmän pääsyn suuren kirjailijan mieleen ja olemukseen – tai ainakin sen representaatioon.

2.4 Mutta kuka on Peter Walsh?

Tuntien päähenkilöiden rinnalla on syytä pohtia erään *Mrs. Dalloway*sta tutun henkilön, Peter Walshin, vastinetta. Vastaus ei ole yksinkertainen, sillä oman muunnelmansa Peteristä esittää sekä Richard Brown että Louis Waters. Nämä vastaavuudet syntyvät joko mielen tai toiminnan tasolla. Lisäksi on pohdittava, millaisen analogian Richard muodostaa Septimus Smithin sekä Virginia Woolfin kanssa. Aloitan Richardista.

Peterin tapaan Richard on Clarissan nuoruudenrakkaus, se toinen polku, jonka nainen olisi voinut valita. Richardin ja Peterin välillä intertekstuaalisuus ilmenee teoksissa samankaltaisina ilmaisuina. *Mrs. Dalloway*ssa Peter on todennut Clarisalle: "I prefer men to cauliflowers" (*MD*, 5). *Tunneissa* muunnelma esitetään seuraavasti: "Beauty is a whore, I like money better" (*TH*, 11). Miesten välille muodostuukin analogia siinä, mitä he edustavat Clarissoille. Toisen, huomattavasti vahvemman viittaussuhteen Richard muodostaa Septimuksen kanssa. Miehiä yhdistävät sisäisen identiteetin kaaottisuus sekä hallusinaatiot. Septimuksen ja Richardin mielessä oma identiteetti on kadonnut ympäröivän maailman kaaokseen. Lopputulemana sekä sisäisen että ulkoisen mielen sekaavuuden ainoana ulospääsynä on oman elämän päättäminen, aivan kuten Virginian kohdalla. Toiminnan rinnalla miehet tuntuvat puhuvan "samaa" kieltä. Seuraavan Richardin esittämän ajatuksen kautta *Tunnit* luo merkittävän alluusion Septimuksen ajattelumaailmaan: "There was one that looked a bit like a black,

electrified jellyfish. They were singing, just now, in a foreign language, I believe it may have been Greek. Archaic Greek.”(TH, 59; TH2, kohta 29.) *Mrs. Dalloways*-sa Septimus on uneksinut seuraavasti: ”They sang in voices prolonged and piercing in Greek words, from trees in the meadow of life beyond a river where the dead walk, how there is no death” (MD, 28). Alluusio on todiste siitä, kuinka miesten välinen analogia on vahva myös mielen tasolla. Tämä mielen sekavuus ilmenee toisinaan kyvyttömyytenä hahmottaa ajankulua. Richardilla menevät sekaisin mennyt ja tulevaisuus: ”Sorry. I seem to keep thinking things have already happened. [--] I seem to have gone into the future, too. [--] I remember the award ceremony perfectly.”(TH, 62; TH2, kohta 29.) *Mrs. Dalloways*sa Septimus liikkuu puolestaan eri todellisuuksilta toiselle: ”I went under the sea. I have been dead, and yet I am now alive [--]”(MD, 77). Alan Palmer (2004, 101–102) on kiinnittänyt huomiota niin sanottuihin reunaehtoihin, jotka määrittävät henkilöiden psyykkistä tilaa ja sitä, kuinka hyvin henkilöahmot ovat ”kartalla” fiktiivisen maailman ajallisesta ulottuvuudesta, kuten viikonpäivistä. Ilman tällaista tietoa niin todellinen kuin fiktiivinenkin henkilö kokee olonsa kaoottiseksi – juuri näinhän on Septimuksen ja Richardin laita; he ovat irtautuneet fiktion aktuaalisesta maailmasta, ja heidän on vaikea erottaa todellisen ja seipitteen välistä rajaa.

Tunnit-teosten sisällä eräänlaisen vastinparin muodostavat myös Richard ja Virginia – onhan Woolf miehen eräänlainen alter ego! Kirjailijoita yhdistävät samankaltaiset tunnetilat ja ammatillisella uralla epäonnistumisen pelko. Pääkivut, mielikuvitusäänet, itsekseen puhuminen, sisäänpäin vetäytyminen ja ruokahaluttomuus ovat tuttuja oireita, jotka toistuvat sekä Virginiaalla, Richardilla että Septimuksella. Tunnistettava analogia Virginiaan luodaan lainaamalla otteita naisen jäähyväiskirjeestä. Juuri ennen kuin Richard hyppää ikkunasta, lausuu hän viimeisenä Clarissalle tutun fraasin: ”I don’t think to people could have been happier than we’ve been” (TH, 200, vrt. TH, 7; TH2, kohta 84). Virginia edustaakin Richardille myyttistä sankaritarta ja merkittävää kirjailijaa, jonka teoksen mukaan hän on nimennyt ystävänsä, ja jonka viimeisiä sanoja mies haluaa toistaa ennen omaa kuolemaansa. Richardia ja Virginiaa yhdistää tietysti

ammatti, mutta myös hiljainen tietoisuus luomisen tuskasta: "One always has a better book in one's mind than one can manage to go onto paper" (*TH*, 69, kts. myös *TH*, 199).

Kokoomana voidaan todeta, että Richard muodostaa vahvemman analogian Septimukseen kuin Peteriin. Sen sijaan toiminnan tasolla sekä olemukseltaan Peteriä muistuttaakin huomattavasti enemmän Louis Waters. Peterin tavoin Louis poikkeaa yllätysvierailulle Clarissan luo. Seuraa muistelua merkittävästä kesästä ja voimakkaita tunnetiloja henkilöiden mielessä: "Do you remember the lake?", kysyy Clarissa Peteriltä (*MD*, 48). "Remember the big dune in Wellfleet?", toistaa Vaughan (*TH*, 131). *Mrs. Dalloway*ssa ja Cunninghamin romaanissa miehet joutuvat yllättäen tunnetilan valtaan ja alkavat kyynelehtiä (*MD*, 52; *TH*, 134).³⁹ He ovat myös hermostuneita: Peter leikkii taskuveitsellä, Louis laskee pakkomielteisesti askeleita (*MD*, 52; *TH*, 125). Molemmilla miehillä on teosten sosiaalisessa hierarkiassa sama asema. He edustavat epätoivoisia rakastajia. He ovat teosten antisankareita, poikamaisia veijareita, jotka eivät ole onnistuneet saavuttamaan elämässään perinteisesti hyväksi katsottuja asioita, kuten perustamaan perhettä tai hankkimaan kunnon uraa. Miehet ovat luonteeltaan romanttisia ja rakkauten janoisia, kukasta kukkaan hyppääviä, ikuisen nuoruuden tavoittelijoita. Nyt Clarissan luona heillä on jälleen uutisia jaettavanaan. Peter on rakastunut Intiasa nuoreen naimisissa olevaan naiseen, Louis nuoreen oppilaaseen (*MD*, 50; *TH*, 133). Omaa elämäänsä miehet puntaroivat vasten Clarissan todellisuutta. Siinä missä he ovat matkustelleet, naiset ovat jämähtäneet paikalleen: "And this has been going on all the time! He thought; week after week; Clarissa's life; while I [--]" (*MD*, 49). Louis taas pohtii: "She's been here in these rooms with her girlfriend [--], going to work and coming home again" (*TH*, 127). Kuitenkin Peterin ja Louisin kokema yksinäisyyden tunne ja epäonnistuminen elämässä asettavat heidät vastakkain naisten kanssa. Naiset ovat tehneet aikoinaan järkiratkaisun, he ovat löytäneet tasapainoisen kumppanin ja nauttivat nyt mukavasta elämästä. Sen

³⁹ Romaanista poiketen elokuvassa Louisin sijaan Clarissa menettää kontrollin ja purskahtaa itkuun (*TH2*, kohta 50). Tällä muunnoksella on merkitystä juuri draaman kaaren osalta, sillä kohta 50 avaa katsojalle tietoa Clarissan, Richardin ja Louisin yhteisestä kesästä.

sijaan Peter ja Louis ovat jämähtäneet etsimään onnea toisesta henkilöstä, nuorista rakastajista ja rakastajattarista.

Teosten komposition kannalta miesten funktio onkin edustaa menneisyyttä; juuri yhteiset muistot sitovat henkilöt vahvasti toisiinsa, vaikkakin ne kohdeteoksissa saavat erilaisia merkityksiä. Louisillahan ei ole ollut koskaan suhdetta Clarissan, vaan heitä yhdistää rakkaus Richardiin. *Tunnit*-elokuvassa Louisin rooli on ennen kaikkea toimia eräänlaisena sanansaattajana. Elokuvassa Louis toteaa Clarissalle, että erottuaan Richardista hän tunsi viimein olonsa vapaaksi (*TH2*, kohta 50). Näin Louis avaa Clarissan silmät todellisuuteen: elämä Richardin kanssa ei olisi ollut helppoa. Loppujen lopuksi nainen on tehnyt oikean ratkaisun.

2.5 Henkilöiden valtamerellinen yhteys

Kuten edellä on käsitelty, muodostuu kohdeteosten henkilögallerian ympärille monimutkainen suhdeverkosto. Postmodernille fiktiolle tyypillisesti *Tunnit* leikittelee ajatuksella siitä, kuka kukin on. Erityisesti henkilöiden väliset mielen ja toiminnan tason yhteydet saavat pohtimaan muutosten taustalla olevia merkityksiä. *Tunneissa* Clarissa asuu nyt Sallyn kanssa, mutta loppujen lopuksi tasapainoisen oloinen Sally muistuttaa enemmän *Mrs. Dalloway*n Richardia kuin villiä Sally Setonia. Näin Sallyn ja Clarissan suhde edustaa perinteistä heteroseksuaalista liittoa, jota vastaan tavallaan hyperteksti argumentoi. Tai entäpä Peterin kaksoisidentiteetti *Tunneissa*? Edelleen koko suhdekuvio muuttuu monimutkaisemmaksi, kun hypo- ja hypertekstin välisten viittaussuhteiden rinnalla ei voida unohtaa päähenkilöiden sisäisiä suhteita *Tuntien* sisällä.

Joka tapauksessa kohdeteoksissa henkilöhahmot muodostavat eräänlaisen mielten polyfonian. *Mrs. Dalloway*n yhteydessä puhutaan tavallisesti henkilöiden muodostamasta valtamerellisestä voimasta, jolla tarkoitetaan henkilöiden äänten muodostamaa kollektiivia (kts. esim. Hughes 2004). Tähän valtamerellisyyden ajatukseen on tartuttu myös hyperteksteissä. Kuten Hughes (2004, 357) on todennut, sukelletaan *Tunneissa* luolaan yhä syvemmälle, kun henkilöt muodostavat teoksen sisällä (eri aikatasoista huolimatta) oman ydinpiirinsä, mutta edelleen laajentavat intertekstuaalisia liitoksia *Mrs. Dalloway*n ja fiktiivisen maailman ulkopuolelle. Woolfin romaani on tietysti tunnistettavin linkki henkilöiden välillä, mutta tämän lisäksi keskiössä ovat mielten samankaltaisuus, roolihämmäys ja ulkopuolisuuden kokemus suhteessa kertomusmaailmaan. *Tunneissa* henkilöiden välinen yhteys muistuttaa kuoroa, jossa äänet toistuvat ja sekoittuvat keskenään, kuten Julie Loncin (2014, 33) on todennut. Esimerkiksi elokuvassa tämä vuoropuhelu on etualalla, kun tehokkaan montaasin kautta naiset ikään kuin keskustelevat keskenään. *Tunnit* myös toistaa jokaisella kertomuslinjalla seuraavat ”toiminnot”: läheisen kuoleman, juhlat sekä päivän aikana koetun eksistentiaalisen kriisin. Kokoomana henkilöhahmojen vastaavuussuhteet voidaan tiivistää seuraavan taulukon muodossa:

Taulukko 1 Henkilöhahmojen vastaavuudet

<i>Mrs. Dalloway</i>	Clarissa Dalloway	Septimus Warren Smith	Peter Walsh	Sally Seton	Richard Dalloway
<i>Tunnit</i>	Clarissa Vaughan, Laura Brown	Richard Brown, Virginia Woolf	Richard Brown, Louis Waters	(Sally, Kitty, Vanessa Bell)	Sally, Dan Brown, Leonard Woolf

Päähenkilöiden rinnalla *Tunneissa* on joukko muitakin sivuhenkilöitä, joille löytyy omat vastineensa Woolfin romaanista. Vaughanin tytär, Julia, on kuin Elisabeth Dalloway: Heitä yhdistää etäinen äitisuhde sekä läheisyys vanhemman naisen kanssa. Elisabeth viettää aikaa syvästi uskovan rouva Killmanin kanssa, Julia puolestaan deittailee sänkipäistä radikaalifeministiä, Mary Krullia (*TH*,

156).⁴⁰ Tämä on edelleen kuin *Tuntien* postmoderni muunnos; uskonnon sijaan, feministiteoriat tuntuvat tarjoavan 2000-luvun taitteessa elävälle nuorelle naiselle vastauksen olemassaolon kysymyksiin. Poikkeuksellisesti elokuvassa Clarissa ja Julia ovat huomattavasti läheisempiä kuin kuvattu äiti-tytär-suhde *Mrs. Dalloway*ssa. Erityisesti Julian tehtävänä on toimia äitinsä menneisyyden muistojen kuuntelijana sekä Lauralle eräänlaisena synninpäästäjänä (kts. esim. *TH2*, 71; *TH2*, 96). *Tunnit*-elokuvan lopussa Julia haluaa impulsiivisesti Laura Brownia, tuota naista, jota hän hetkeä aiemmin on nimittänyt hirviöksi. Laura Brownille Julian ele on kuin synninpäästö tehdyistä valinnoista – inhimillinen teko, jolla on suuri merkitys vanhalle naiselle. Katsoja voi aistia helpottuneisuuden tunteen huokuvan Luran kasvoilta. *Tunneissa* jäljitellään myös muita sivuhenkilöitä. Kukkakauppias Miss Pym on nyt Barbara (*MD*, 16; *TH*, 24; *TH2*, kohta 22). Clarissa Dallowayn tapaan Vaughan kohtaa New Yorkin kaduilla ystävänsä, Walter Hardyn, joka muodostaa analogian Hugh Whitbreadin kanssa (*MD*, 7; *TH*, 15). Hardyn sairaalle kumppanille, Evanille, Clarissa suunnittelee lahjan ostamista, aivan kuten rouva Dalloway Whitbreadin vaimolle, Evelynille (*MD*, 8; *TH*, 17). Nyt vain vaimo on vaihtunut miespuoliseen kumppaniin.

Henkilöhahmoteorioiden yhteydessä pohditaan tavallisesti, miten henkilöt kehittyvät kertomuksessa (Phelan 1989, 15). Palmerin mukaan henkilöhahmoja analysoitaessa eräänä tekijänä tulisikin kiinnittää huomio toiminnan tulkitsemiseen. Kertomuksessa toimintaa tapahtuu, kun yksilö haluaa muutosta nykyiseen tilanteeseen ja toiminnan kautta tämä muutos uskotaan saavutettavan. Kertomuksessa henkilöt näkevät aktuaalisen maailman ja tulevaisuuden, johon he haluavat tähdätä. Kun näiden maailmojen välillä on ristiriita, astuu toiminta kuvioihin – oli se sitten mentaalista tai fyysistä. Näiden välillä on kuitenkin yhteys, sillä mentaalisen puolen on ensin tuotettava motivaatio fyysiselle toiminnalle. (Mt., 118–119.) Mitä tapahtuu siis rouva Dallowaylle ja Clarissa Vaughanille? Naisten kohdalla muutoksessa on kyse mentaalisen tason ”kehityksestä”, kun

⁴⁰ Juliaa esittävän Claire Danesin olemus, vastoin kirjan kuvaamaa radikaalisuutta, on kovin tyttömäinen ja tavallinen. Näemme vaaleahiuksisen ponnaripään pukeutuneen arkiseen pooloneuleeseen ja reisitaskuhousuihin. Mary Krullin rooli on myös rajattu elokuvasta pois.

mielen sisällä hallinnut kaaos asettuu uomiinsa välillisesti toisen henkilön toiminnan kautta (Septimuksen ja Richardin kuolema). Kohdeteoksissa naisia yhdistävät myös tajuamisen hetket: Clarissa Dalloway, Virginia Woolf, Laura Brown ja Clarissa Vaughan – jokainen näistä naisista ymmärtää asioita elämästään merkittävällä hetkellä. Clarissa Dallowayn oma elämä sellaisenaan merkityksellistyy vasten Septimuksen kuolemaa. Sama sommitelma toistuu Clarissa Vaughanille, jolle elämän palaset tuntuvat lokahtavan paikalleen Richardin kuoleman ja Laura Brownin tapaamisen jälkeen. Laura tekee suuren päätöksen epätoivon hetkellä hotellihuoneessa: nainen oivaltaa, että seurauksista ja syyllisyydentunnosta huolimatta hänen tiensä (ja ainut vaihtoehtonsa?) on hylätä perheensä ja elää yksin. Toisen lapsen syntymän jälkeen nainen matkustaa Kanadaan ja viettää hiljaiseloa kirjastonhoitajana. Virginia Woolf puolestaan hyväksyy, ettei hän tule saavuttamaan kaivattua mielenrauhaa. Äänet hänen päänsä sisällä eivät vaimenisi lopullisesti ja muutto Lontooseen olisi siis vain yksi väliaikainen pakokeino. Kuoleman valitseminen jää lopulta kirjailijan ainoaksi vaihtoehdoksi. Jokaiselle naiselle päätös oman elämän kulkusuunnasta on kuitenkin tietyn psyykkisen prosessin tulos.

Romaaneja yhdistää pyrkimys henkilöhahmojen ymmärtämiseen kuin vain pelkän toiminnan selittäminen. Tämä on ollut keskeisenä tavoitteena laajemminkin Woolfin tuotannossa, jossa henkilöitä pyritään oppimisen sijaan ymmärtämään. Kuten Joan Bennett (1964, 27) on todennut, etsivät henkilöt *Mrs. Dalloway*ssa enemmän sympatiaa kuin tuomiota. Woolfin romaanissa henkilöt eivät saa lukitua identiteettiä, vaan ovat yllättäen aikaansa edellä – jopa postmoderneja, hajanaisia subjekteja, joiden on vaikea löytää paikkaansa yhteiskunnassa. Näin Woolf kutsuukin lukijan itse aktiivisesti muodostamaan käsityksen henkilöistä sukeltamalla heidän mieleensä, elämään fiktiivisen maailman hetki henkilöhahmon silmin ja liukuen aika- ja paikkamontaasia käyttäen mielestä toiseen. (Bennett 1964, 30.) *Tunnit* seuraa vahvasti näitä polkuja. Henkilöiden toimintaa pyritään ymmärtämään, ei selittämään tyhjentävästi. *Tunneissa* Clarissalla on niin monta kysymystä esitettävänä Lauralle, jonka hän viimein tapaa Richardin kuoleman jälkeen (TH, 226). Mutta vaikeisiin kysymyksiin ei ole olemassa vasta-

usta – Clarissa voi vain ymmärtää. Ainut selitys perheensä hylkäämiselle, jonka Laura tarjoaa, on tämä: "It would be wonderful to say you regret it. It would be so easy. But what does it mean?" (TH2, kohta 96). Kyse on niistä valinnoista ja seurauksista, joiden kanssa yksilö on valmis elämään.

Teoksessaan *Reading People, Reading Plots* (1989) James Phelan esittää henkilö-
hahmojen olemuksen jakautuvan kolmeen komponenttiin: synteettinen,
mimeettinen ja temaattinen. Mimeettistä komponenttia korostavissa kertomuk-
sissa pyritään häivyttämään henkilöiden keinotekoisuutta ja läpeensä
tekstuaalista luonnetta, johon siis synteettinen komponentti viittaa. Henkilö-
hahmojen synteettisiä komponentteja korostetaan erityisesti postmodernissa
kirjallisuudessa, jossa leikitellään tekstuaalisilla seikoilla (Phelan 1989, 2.) Te-
maattisessa komponentissa puolestaan korostuu ajatus siitä, millaista tyyppiä
henkilöhahmot edustavat yleensä. Näin tavoitellaan henkilöihin liitettäviä kol-
lektiivisiä piirteitä, joita voidaan peilata laajempaan kokonaisuuteen ja
yhteiskunnallis-kulttuuriseen kontekstiin. Mimeettisen ja temaattisen kom-
ponentin eroa havainnollistaa puolestaan se, että ensin mainitussa korostuu
henkilö yksilönä, jälkimmäisessä se, mitä henkilö hahmo edustaa yleensä. (Mt., 3–
13.) Kohdeteoksissa keskiössä on vahvasti mimeettinen komponentti. *Mrs. Dal-*
lowayn tapaan *Tunneissa* tavoitellaan todenkaltaista henkilöiden esittämistapaa.
Woolfille ajatus henkilöiden kuvaamisesta mahdollisimman aitoina olentoina oli
erityisen keskeinen, ja juuri kirjallisuuden kautta Virginia pyrki tuomaan näky-
viin omaa visiotaan elämästä. Hän halusi taltioida sen, mitä henkilö nappaa
tajuntaansa tavallisena päivänä. (Bennett 1964, 12, 16.) "It is the action of the
human heart and not of muscle or fate that we watch", toteaa nainen päiväkirjas-
saan (Woolf, 1969, 45).⁴¹ *Mrs. Dallowayssa*, kuten muussakin kirjailijan
tuotannossa, Woolf pyrki taltioimaan subjektin moniäänisyyden, sen kakofonian,
joka yksittäisen henkilön mielessä on jatkuvasti käynnissä. Näin romaanista vä-
littyy rakennelma, jossa henkilöiden mielten sisäisten kuvailujaksojen kanssa on
vastakkain ulkoinen identiteetti, joka paikannetaan usein toisen henkilön kat-

⁴¹ Päiväkirjamerkintä 18. helmikuuta 1922.

seen ja tulkinnan avulla. Näin sisäinen ja ulkoinen identiteetti saavat erilaiset ääriviivat. Tämä sommitelma toistuu vahvasti *Tunneissa*, jossa oman todellisen identiteetin sisäistäminen ja hyväksyminen on avainroolissa. Niin *Mrs. Dalloway*sta kuin *Tunnit*-teoksistakin välittyy ajatus siitä, että ”minä” on prosessissa. Siitähän juuri *Mrs. Dalloway*ssa on kyse, kuten myös Paulina Palmer (1995, 185) on huomauttanut. *Tunneissa* suhde muihin kertomuksen henkilöihin paljastaa vastaanottajalle päähenkilöiden sisäisen mielen haurauden.

Vastaanottajalle henkilöistä annettu informaatio poikkeaa kuitenkin hypotekstistä hyperteksteihin. Woolfin romaanissa ulkoinen kertojan rooli on minimoitu niin, että olemme ikään kuin jatkuvasti henkilön tajunnassa. Samankaltainen efekti välittyy Cunninghamin romaanissa vain osittain. Elokvassa pääsy henkilöiden mieleen on rajattu, ja tunnetiloja välitetään näyttelijäntyön, dialogin ja sanattoman viestinnän kautta. Seuraavaksi siirryn teosten kerronnallisiin ja kielellisiin piirteisiin eli luen, missä määrin *Tunneissa* on kyse Genetten mainitsemasta imitaatiosta, tyylijäljitelmästä.

3 YRITYS LÖYTÄÄ YHTEYS, PÄÄSTÄ KESKUKSEEN

Edellisen luvun fokuksena oli *Tuntien* tunnistettavat intertekstuaaliset piirteet sekä hypertekstuaalisuus etenkin vakavan transformaation osalta. Totesin analogioiden syntyvän Clarissojen välillä niin toiminnan kuin mielen tasolla. *Tuntien* muiden henkilöhahmojen osalta viittaussuhteet ulottuvat *Mrs. Dalloway*n rinnalla elämäkerrallisiin lähteisiin sekä päiväkirjamerkintöihin. Lisäksi *Tunnit*-teosten sisällä omanlainen valtamerellisyys ja ristiinviittaaminen muodostuu eri kertomuslinjojen välille. Tämän luvun tarkoituksena on selvittää Cunninghamin romaanin ja Daldryn elokuvan dallowayismia kielellisten ja kerronnallisten tekijöiden osalta. Selkeyden vuoksi noudatan luvussa jaottelua, jossa käsittelen ensin romaanien välisiä kielellisiä vastaavuuksia ja luvun lopussa audiovisuaalisen kerronnan omia mediaspesifisiä keinoja toteuttaa tajunnanvirtamaista flowta ja saumatonta kerrontaa eri aikatasojen välillä. Aloitan *Tuntien* kielellisistä yhtäläisyyksistä sen hypotekstiin. Poimin molemmista kohdeteoksista muutamia tekstinäytteitä, joilla pyrin havainnollistamaan hypo- ja hypertekstin välistä suhdetta.

3.1 Mikä ihanuus! Mikä sukellus!

Syntaktisella tasolla *Tunnit* toistaa *Mrs. Dalloway*sta tuttuja ilmaisuja ja sanontoja. Woolfin romaanin lausahdus "What a lark! What a plunge!" esitetään hypertekstissä "What a thrill, what a sock [--] (*MD*, 5; *TH*, 10). Laura Brownin kertomuslinjalla "What a lark! What a plunge!" toistetaan muutama otteeseen ikään kuin kerronnan välissä toimivana ponnahduslauseena tai spontaanina ajatuksena (*TH*, 38, 42).⁴² Woolfin mielessä sama sanonta toistuu, kun kirjailija

⁴² Toistot ovat suoria lainauksia *Mrs. Dalloway*sta ja ne on *Tunneissa* kursivoitu.

haaveilee mielessään muutosta Lontooseen: "the possibility of walking down a street, and another after that. What a lark! What a plunge!" (TH, 167). Usein toistetaan myös seuraava hypotekstistä tuttu lause: "life, London, this moment of June" (MD, 6, 42; TH, 48, 75, 111, 209). Kyseinen fraasi korostaa tematiikan kannalta keskeistä merkitystä tässäolemisesta. Yhteisenä tekijänä on myös seuraavan Shakespeare-sitaatin toisto: "Fear no more the heat o' the sun. Nor the furious winter's rages." (kts. esim. MD, 12, 34; TH, 151.)⁴³ Fraasi ilmaantuu kuin voimasanoina rouva Dallowayn tajuntaan. *Tunneissa* Shakespeare-sitaatti ponnahtaa esille mantramaisena loitsuna Lauran kuolemaan liittyvien mietteiden yhteydessä (TH, 151). Lisäksi selkeä alluusio ja toisto *Mrs. Dalloway*hin on, kun Richard ennen kuolemaansa lausuu Clarissalle: "what a morning – fresh as if issued to children on a beach" (MD, 5; TH, 199).

Tunnit toistaa myös hypotekstistä tuttuja sanoja. Tällaisista esimerkkinä *plunge* ja *moment* (MD, 5, 42).⁴⁴ Sanoihin liittyy vahvempia temaattisia konnotaatioita, eivätkä ne ole hypertekstissäkään merkityksettömiä (kts. esim. TH, 9, 38, 42). *Mrs. Dalloway*ssa *plunge* ilmaantuu esille erityisesti vedellisyyteen liittyvän kuvaston kautta. Lisäksi sana toistuu menneisyyteen liittyvien muistojen lomassa, kuten heti Woolfin romaanin alussa voidaan todeta: "[s]he had burst open the French windows and *plunged* at Bourton into the open air" (MD, 5).⁴⁵ *Tunneissa* Clarissa sukeltaa menneisyyteen ja kerronnassa toistuu tuttu sana: "As if standing at the edge of a pool she delays for a moment the *plunge* [--]" (TH, 9). Menneisyyden rinnalla *plunge*-sana saa myös kuolemaan liittyviä merkityksiä. *Mrs. Dalloway*ssa Clarissa esimerkiksi pohtii: "Had he [Septimus] *plunged* holding his treasure?" (MD, 202). Edellä kuvatut esimerkit ovat Cunninghamin romaanin näkyvämpiä leksikaalisen ja syntaktisen tason jäljennöksiä ja muunnelmia, jotka havainnollistavat sitä, kuinka lähelle hyperteksti pyrkii sen emoteksiä.

⁴³ Shakespeare-sitaatti on näytelmästä *Cymbeline* (1611).

⁴⁴ Moment-sanan merkitykseen palaan teemoja käsittelevässä luvussa tarkemmin.

⁴⁵ Plunge-sanan kursiivit lisätty.

Seuraavaksi tarkastelen lähemmin pidempiä tekstinäytteitä. Näin voidaan todentaa tarkemmin, millaisia yhtäläisyyksiä ja poikkeavuuksia tekstien välille muodostuu. Valitut kohtaukset ovat romaanien alusta.

[--] she had burst open the French windows and plunged at Bourton into the open air. How fresh, how calm, stiller then this of course, the air was in the early morning; like the flap of a wave; the kiss of a wave; chill and sharp and wet (for a girl of eighteen as she then was) solemn, feeling as she did, standing there at the open window, that something awful was about to happen; looking at the flowers, at the trees with the smoke winding off them and the rocks rising, falling; standing and looking until Peter Walsh said, "Musing among the vegetables?" – was that it? – "I prefer men to Cauliflowers" – was that it? (*MD*, 5.)

The vestibule door opens onto a June morning so fine and scrubbed Clarissa pauses at the threshold as she would at the edge of a pool, watching the turquoise water lapping at the tiles, the liquid nets of sun wavering in the blue depths. As if standing at the edge of a pool she delays for a moment the plunge, the quick membrane of chill the plain shock of immersion. [--] She feels every bit as good as she did that day in Wellfleet, at the age of eighteen, stepping out through the glass-doors into a day very much like this one, fresh and almost painfully clear, rampant with growth. (*TH*, 9–10.)

Lainatut kappaleet muistuttavat tunnelmaltaan toisiaan, ja molemmissa esimerkiksi ovi toimii symbolisena porttina menneisyyteen. Myös konteksti on sama: teksteissä viitataan kesäpäivään sekä vedelliseen kuvastoon. *Mrs. Dalloway*n tapaan *Tunneissa* luodaan vaikutelmaa siitä, että muisto maalautuu silmiemme eteen juuri tässä hetkessä. Kuitenkin lähemmin tarkasteltuna tekstit poikkeavat toisistaan tyyliltään. Linda Pillière (2004) on muun muassa argumentoinut, että Woolfin kirjoitustyyli muistuttaa enemmän puhekieltä kuin Cunninghamin kerrota. Tekstinäytteistä voidaan myös havaita, että Woolfille on huomattavasti tyypillisempää verbin kestopreesensin käyttö (esim. *feeling, standing, looking, rising, falling ja musing*). Cunninghamin tyyliä puolestaan määrittää verbin preesens-muodon käyttö (*opens, pauses delays, feels*), mikä onkin kielellisesti tyypillisempi ominaisuus kaunokirjallisuudessa kuin kestopreesens. Seymour

Chatman (2005, 276) on huomauttanut, että tämä Woolfin fiktiolle ominainen piirre on tapa ylläpitää jatkuvuuden efektiä sekä luoda saumatonta liitosta sisäisen ja ulkoisen maailman välille. Samalla tällä stilistisellä tehokeinolla Woolf pyrki luomaan vaikutelmaa henkilöiden fyysisestä olemassaolosta.

Myös William A. Evans on teoksessaan *Virginia Woolf, Strategist of Language* (1989, 75–76) kiinnittänyt huomion Woolfin käyttämiin tekstuaalisiin tehokeinoin. Evansin mukaan juuri *Mrs. Dalloway*ssa Woolf löysi muotoon ja kielen rakenteellisiin seikkoihin liittyvän tasapainon. Eräänlaisena dallowayismin tyyppillisenä tekstuaalisena piirteenä Evans mainitsee reduplikaatioiden käytön, kuten: "Stop! Stop!", "work; work, work!" ja "No, no, no!" (MD, 48, 49, 85.) Samoin Woolfin fiktiossa toistuu anaforan käyttö, kuten: "Nothing could make her happy without her. Nothing!" (MD, 27). Tai: "Fear no more, says the heart. Fear no more, says the heart" (MD, 45). Ja: "It's no use. It's no use" (MD, 72).⁴⁶ *Tunneissa* anaforan käyttö ei ole mitenkään tunnusomaista; viitteitä löytyy vain satunnaisesti, kuten: "She will always have been standing on a high dune in the summer. She will always have been young and indestructibly healthy [--]" (TH, 131).

Tunneissa tekstistä on minimoitu myös huudahdusmaiset ilmaukset. Näin sanoihin tai sanontoihin ei lataudu samanlaista ekspressiivistä voimaa kuin *Mrs. Dalloway*ssa. Esimerkiksi Cunninghamin romaanissa "What a lark! What a plunge!" ilmaistaan ilman painokkuutta huomattavasti latteammin "What a thrill, what a shock" (MD, 5; TH, 10). Syntaktisella tasolla Woolf suosiikin vahvemmin huudahduksia, kuten edellisen kappaleen reduplikaatioiden yhteydessä käytetyistä esimerkeistä voidaan havaita ("Nonsense, nonsense!", "Stop, stop!"). Nämä huudahdukset ovat eräs tyyllinen keino alleviivata henkilön sisäistä puhetta ilman kertojan välittävää roolia.

⁴⁶ Anaforalla tarkoitetaan saman sanan tai sanaryhmän toistamiseen peräkkäisissä lauseissa.

Eräs dallowayismia määrittävä tekstuaalinen tehokeino on epiforan käyttö. Lauseen päättämistä samalla tai samoilla sanoilla löytyy lukuisia viitteitä, kuten: "like the flap of a wave, the kiss of a wave" tai "He's read nothing, thought nothing, felt nothing [--]" (MD, 5, 81). Tai: "Beauty had gone; youth had gone" (MD, 146). Anadiplosis eli sanan tai sanojen toistaminen lauseen lopussa ja seuraavan lauseen alussa on myös tyypillinen piirre: "And she had two children. Well, well! Well indeed he had got himself into a mess at his age" (MD, 172–173). Edellä mainituilla kielellisillä tehokeinoilla Woolf luo tekstiin koheesiota, toisin kuin *Tunneissa*, jossa anaforan, epiforan ja anadiploksen käytöstä on vain löyhiä viitteitä. Linda Pillière (2004) jatkaa edelleen Woolfin ja Cunninghamin tyyllisten erojen pohtimista korostamalla ensin mainitun suosivan sidossanoja koheettisena tehokeinona. *Mrs. Dallowayssa* juuri konjunktiot toimivat pitkien ajatuslenkkien liimana, kuten seuraavassa esimerkissä:

Was he not like Keats? She asked; *and* reflected how she might give him a taste of *Antony and Cleopatra* *and* the rest; lent him books; wrote him scraps of letters; *and* lit in him such a fire as burns only once in a lifetime, without heat, flickering a red-gold flame infinitely ethereal *and* insubstantial over Miss Pole; *Antony and Cleopatra*; and the Waterloo Road. (MD, 94)⁴⁷

Pillière (2004) lisää vielä, että Woolf suosi tekstissään syntaktisen tason muutoksia, joissa subjektin, pääverbin tai objektin paikkaa on muunnettu. Tämä alleviivaa edelleen kirjailijalle ominaista tyyliä. Samoin tyypillisiä ovat pitkät lauseet, joita rytmitetään sidossanoilla ja puolipisteillä. Pitkät lauseet, sanajärjestyksen muuttaminen ja sidossanojen käyttö ovatkin tehokeinoja, joilla tekstiin luodaan jännitettä sekä katkeamatonta tajunnanvirtaefektiä. (kts. Myös Pillière 2004; Evans 1989, 75–76.) Woolfin kompleksiset lauseenrakenteet kätkevätkin sisäänsä ikään kuin salaisuuden, joka paljastuu lukijalle vasta monen rivin päätteeksi. Tätä efektiä ei synny *Tunneissa*, jossa lauseet noudattavat perinteistä sanajärjestystä, ja ne ovat pilkottu helposti luettaviin osiin. Seuraavassa tekstinäyte siitä, kuinka *Tunnit* tunnelmaltaan ja toiminnaltaan mukailee Woolfin

⁴⁷ And-sanojen kursiivit lisätty.

romaanina, mutta jossa poikkeavuudet ilmenevät syntaktisella tasolla. Kyseessä on romaanien kukkakauppakohtaus.

And as she began to go with Miss Pym from jar to jar, choosing, nonsense, nonsense, she said to herself, more and more gently, as if this beauty, this scent, this colour, and Miss Pym liking her, trusting her, were a wave which she let flow over her and surmount that hatred, that monster, surmount it all; and it lifted her up and up when – oh! A pistol shot in the street outside! (*MD*, 16.)

Clarissa goes to the cooler and chooses flowers, which Barbara pulls from their containers and holds, dripping, in her arms. In the nineteenth century she'd have been a country wife, gentle and unremarkable, dissatisfied, standing in a garden. Clarissa chooses peonies and stargazer lilies, creamcolored roses, does not want the hydrangeas (guilt, guilt, it looks like you never outgrow it), and is considering irises (are irises somehow a little. . . outdated?) when a huge shattering sound comes from the street outside. (*TH*, 26.)

Tekstikatkelmissa Woolf ei käytä pistettä laisinkaan, vaan lause polveilee riviltä toiselle sidossanojen silloittamana, huudahduksilla, pilkuilla ja puolipisteillä. Cunninghamin romaanissa katkelmaa rytmitetään pisteillä, ja fiktiossa nojataan vahvemmin ulkopuolisen kertojan auttavaan rooliin. Edellinen katkelma sisältää kuitenkin joitakin dallowayismia tukevia elementtejä, kuten sanojen *guilt, guilt* toiston sekä viitteitä henkilön sisäisestä puheesta, sillä erotuksella, että Cunninghamin romaanissa ne esitetään sulkausekkeessa. Näin kertojan ja henkilöhahmon äänet erottuvat, eivätkä ne sekoitu samalla tavalla kuin Woolfin fiktiossa. Edellisestä tekstinäytteestä on havaittavissa myös muut Woolfin kerronnalle ominaiset piirteet, kuten huudahdukset, kestopreesens sekä reduplikaatiot. Silti *Tunnit* jäljittelee tarkasti tunnelmaltaan ja jopa pastissimaisin ottein Woolfin kerrontaa. Clarissa on Dallowayn tapaan ostamassa kukkia. Niitä valitessaan naisen ajatukset harhailevat ja lopulta ajatusvirran katkaisee kadulta kuulunut pamaus. Kuitenkin tämän lyhyen lähiluvun perusteella voidaan todeta, että teosten kerronta tyylillisineen seikkoineen poikkeaa toisistaan: *Tunnit* mukailee Woolfille ominaista tunnelmaa, mutta ei kerronnan rytmiä. Cunningham on liittänyt teokseen *Mrs. Dalloway*sta tuttuja fraaseja sieltä täältä,

ja näin alluusioiden kautta voimme todentaa niiden intertekstuaalisuuden as-
teen, mutta tämä ei vielä varmista romaanin titteliä genetteläisenä
tyylijäljitelmänä.⁴⁸

3.2 Tämä hetki, miten sitä kuvailisin?

Seuraavaksi siirryn romaanien kerrontaan sekä fiktioiden tajunnankuvaamisen esittämisen tapoihin. Ensiksi voidaan todeta, että molempia teoksia yhdistää henkilökeskeinen kerronta, jossa kertojan rooli on minimoitu taka-alalle. Näin juonellisuus on vahvasti sidoksissa henkilöiden kokemusmaailmaan. Juuri tätä henkilöiden ja kertomuksen juonen etenemisen välistä suhdetta on pidetty yhtenä Woolfin romaanin kiinnostavimmista piirteistä (Phelan 1989, 190). Liisa Saariluoman (1989, 238) mukaan Woolf halusikin fiktiossaan hylätä perinteisen henkilökuvauksen ja juonellisuuden, sillä niille ei ole löydettävissä vastinetta todellisuudesta. Näin romaani ei jäsenny realistisen romaanin tapaan syyseuraus-logiikan mukaan, kuten ei todellinen elämäkään. Woolfin teoksessa luodaankin vaikutelmaa, että kertomus olisi kerrottu ensimmäisessä persoonassa, ja että henkilöillä on vahva ylivalta suhteessa kertojaan, kun vapaan assosiaation kautta henkilöiden ajatukset lentävät ja poukkoilevat mielestä toiseen. *Tunnit* pyrkii mukailemaan samankaltaista efektiä, mutta kokonaisuutena kertomus nojaa huomattavasti vahvemmin ulkoisen kertojan näkyvämpään rooliin. Siinä henkilö on enemmän kertojan vietävänä kuin toisinpäin, kuten esimerkiksi seuraavista lauseista voidaan havaita: "She crosses the plaza [--]" tai "She pushes open the florist's door [--]" (*TH*, 15, 24). Seymour Chatman (2005, 276) on todennut, että *Tunneissa* kertoja ikään kuin siirtää Clarissaa paikasta toiseen, *Mrs. Dallowayssa* puolestaan ulkoiset havainnot suodatetaan henkilöiden subjektiivisen kokemu-

⁴⁸ Kirjailija itse on kertonut pyrkivänsä löysäämään otetta romaanin kirjoittamisvaiheessa niin, että luettuaan useaan otteeseen lähdeaineistonsa hän päätti kirjoittaa muistinvaraisesti inspiroituneena Woolfin tyylistä. (Latham 2015, 75.) Näin tavoitteena ei ole ollut varsinaisen tyyliä jäljitellä.

sen tai toisten henkilöiden tekemien havaintojen kautta. Näin Woolfin romaanissa kertojan ääni vaihtuu henkilöiden kuoroon, kun näkökulma siirtyy henkilöstä toiseen liukuvasti vauhdista (Cohn 2005, 275; Bennet 1964, 27). Seuraavaksi havainnollistan tarkemmin hypo- ja hypertekstin välisiä eroja ja yhtäläisyyksiä fiktiivisten mielten ajatusten esittämisessä.

Teoksessa *Transparent Minds* Dorrit Cohn (1978, 11–13) esittää kolme tajunnankuvaamisen tapaa eli keinoa esittää fiktiivisiä mieliä kolmannessa persoonassa kerrotuissa kertomuksissa. Näitä ovat: psykokerronta, lainattu ja kerrottu monologi. Psykokerronnassa on kyse kaikkietävän kertojan kautta välitetystä epäsuorasta kuvailusta ja sisäisestä analyysistä. Erityisesti tämä tajunnankuvaamisen tapa on ominaista kertojakeskeiselle fiktiolle. Siinä kertoja selittää henkilöiden mieliä ja ajatuksia selkeämmin kuin henkilöt itse – tai pukee heidän ajatuksensa paremmin kuin henkilöt osaisivat itse sen tehdä. Voidaankin todeta, että psykokerronnassa kertoja on ikään kuin kääntäjän roolissa. Kirjallisuudessa psykokerronta on ollut tajunnanesittämisen perinteisin tapa; se on suosittu sen salliman ajallisen elastisuuden johdosta. Sen kautta voidaan tiivistää henkilön sisäistä kehitystä pidemmällä aikavälillä, lainata ajatusten ja tunteiden virtaa, tai laajentaa ja täsmentää mentaalisia hetkiä. Psykokerronnassa korostuu myös verbaalinen itsenäisyys suhteessa henkilöiden itseartikulaatioon, mikä erottaa tajunnankuvaamisen tekniikan kahdesta muusta. (Cohn 1978, 34–38.)⁴⁹ Tässä en syvenny kohdeteosten psykokerrontaa havainnollistaviin piirteisiin, vaan keskiössä on lainattu ja kerrottu monologi.

Teosten tajunnankuvauksen tavat kohtaavatkin erityisesti lainatun monologin osalta, jota pidetäänkin tunnuksellisena piirteenä tajunnanvirtaromaaneille.⁵⁰ Psykokerrontaan verrattuna merkittävä kehitys oli aikamuodon vaihdos men-

⁴⁹ Psykokerronta voi saada eri vivahteita sen mukaan, kuinka vahvasti kertojalla on pääsy henkilöiden mieleen, tai miten kertoja suodattaa henkilön sisäisen puheen. Tekstissä kertoja voi esimerkiksi pysytellä empaattisesti etäällä tai äärimmäisessä tapauksessa hämmentää kerrottavaa mieltä ja nostaa esille kysymyksen kertojan luotettavuudesta. (Cohn 1978, 26.)

⁵⁰ Aluksi lainattu monologi erotettiin kerronnasta lainausmerkeillä, mutta esimerkiksi James Joycen *Ulysses*-teoksen Harrold Bloomin sisäistä monologia ei enää erotettu tekstuaalisesti muusta kerronnasta (Cohn 1978, 62).

neestä preesensiin sekä ajattelua ja tunnetta kuvaavien verbien käyttö. (Mt., 58–65.) Kohdeteoksissa lainattu monologi ilmenee esimerkiksi seuraavissa tekstikatkelmissa:

Now of course, thought Clarissa, he's enchanting! Perfectly enchanting! Now *I remember* how impossible it was ever to make up my mind – and why did *I make up my mind* – not to marry him, she wondered, that awful summer? (MD, 47.)

Still, *she* [Clarissa] *loves* the world for being rude and indestructible, and *she knows* other people must love it too, poor as well rich, though no one speaks specifically of the reasons. (TH, 14–15.)

She [Laura] *thinks* of the cake she will bake, the flowers she'll buy. *She thinks* of roses surrounded by gifts (TH, 43).

Virginia thinks of the love of a girl. *She despises* Richmond. She is starved for London; *she dreams* sometimes about the heart of cities (TH, 83).

I remember, I make up my mind, she loves, she knows, she thinks, she despises, she dreams – nämä kaikki ovat esimerkkejä lainatusta monologista, jossa henkilön oma ”ääni” erottuu kertojasta. Vaikka lainatussa monologissa henkilö on enemmän tai vähemmän ulkopuolisen kertojan hallitsema, voidaan tekstistä paikantaa henkilöiden oma ääni, joka ei kuitenkaan sido kertojaa jakamaan samaa näkökulmaa henkilöiden kanssa. Toisinaan kirjailijat käyttävätkin lainattua monologia luomaan ironista välimatkaa kertojan ja henkilön välillä. (Cohn 1978, 66, 79.) Esimerkiksi Cunninghamin tyylille tämä on ominaista.⁵¹ *Tunneissa* kertojan ja henkilön välistä etäisyyttä havainnollistaa esimerkiksi seuraava lause: ”She had produced something cute, when she had hoped (it's embarrassing, but true) to produce something of beauty” (TH, 104). Tämä sulkausekkeen huomautus on kuin kertojan kommentti henkilön olan takaa, tai toisaalta viite vapaasta epäsuorasta esityksestä. *Mrs. Dallowayn* tekstilainauksesta voidaan paikantaa myös persoonapronominin vaihdos hän-muodosta yksikön ensimmäi-

⁵¹ Cunninghamin romaaneissa sulkausekkeissa kertoja saattaa piikitellä tai kommentoida henkilöiden ajatuksia. Näin esimerkiksi teoksissa *By Nightwall* (2010) ja *The Snow Queen* (2014).

seen persoonaan. Tämä tukee näkemystä siitä kuka puhuu, ja että ajatukset esitetään kertomuksen aktuaalisessa maailmassa preesensissä.

Lainatun monologin käyttö ilmenee myös dialogin välissä, jossa henkilö ajattelee toisin kuin sosiaalisessa tilanteessa ilmaisee (Mt., 82–83). *Mrs. Dalloway*ssa Peter Walsh jättää sanomatta Clarissalle, mitä hän todellisuudessa ajattelee: "She's grown older, he thought, sitting down. I shan't tell her anything about it, he thought, for she's grown older" (*MD*, 45). Vastaavasti *Tunneissa* Louis ajattelee Clarissasta keskustelun lomassa: "She looks older [--]" (*TH*, 125). Lainatussa monologissa ajatus saatetaan esittää myös keskeneräisenä tai kysymyksinä, joita ei ole suunnattu kenellekään tai huudahduksina. Psykokerronnasta poiketen lainatun monologin sisäinen puhe voi olla siis huomattavasti kokeellisempaa. (Mt., 87–89.) *Mrs. Dalloway*ssa huudahduksista ja keskeytyneistä ajatuksista tai esitetyistä kysymyksistä on lukuisia viitteitä, kuten: "– was that it? – "I prefer men to cauliflowers" – was that it?" (*MD*, 5). Tai: "This a Christian – this woman!" (*MD*, 138). Jälkimmäinen lainaus luo vaikutelman keskeytyneestä ajatuksesta, tai että lauseiden välistä puuttuu täydentävä sana. *Tunneissa* toistuu sama vaikutelma: "She has dreamed of a park and she has dreamed of a line for her new book – what was it?" (*TH*, 30). Tai, kun Laura Brown pohtii elämäänsä: "She inhales deeply. It is so beautiful; it is so much more than. . . well, than almost everything, really" (*TH*, 39). Jälkimmäisessä kolme pistettä luovat elliptisen vaikutelman siitä, että ajatus katkeaa – tai jotain jätetään ajattelemaan. Cohn on huomauttanut, että lainattu monologi muistuttaakin psykologian kehitysteorioista tuttua Jean Piaget'n (1896–1980) käsitettä lapsen ekosentrisestä puheesta eli ääneen ajattelemisesta. Toinen kehityspsykologi, Lev Vygotsky (1896–1934), on todennut sisäisen puheen olevan aina epätäydellistä: se ei ole siis yhtä selkeää tai valmista kuin puhuminen. Vygotsky on myös todennut, että sisäisessä puheessa emme nimeä itsellemme tiettyjä asioita, kun tiedämme ne jo valmiiksi. (Mt., 96.) Juuri tämänkaltaisen efekti välittyy edellä esitetyistä "keskeneräisistä" ajatuksista.

Erityisesti *Mrs. Dalloway*ssa kiinnostavaa on, kuinka kerrottu monologi integroidaan osaksi muita tajunnankuvaamisen tapoja – myös tällä tasolla *Tunnit*

poikkeaa esikuvastaan. Kerrotussa monologissa, joka tunnetaan myös nimellä vapaa epäsuora esitys (*free indirect style*), kertojan ja henkilön diskurssit sekoittuvat keskenään, ja lukijan on vaikea paikantaa sitä, kuka ajattelee tai näkee.⁵² Vapaassa epäsuorassa esityksessä kerronnan kommunikaatiomallin eri agenttien väliset rajat murtuvat, kun siinä lainataan henkilön ajatuksia hänen omassa idiomissaan, esitettynä kolmannessa persoonassa ja kerronnallisella otteella. (Cohn 1978, 100–101; Tammi 1992, 31–33.) Juuri kerrottu monologi edustaa tyypillisimmin dallowayismia. Woolfin teoksen voi avata sattumanvaraisesti mistä kohtaa tahansa, ja melko varmasti lukija törmää kerrottuun monologiin, joka on sulautettu osaksi lainattua monologia tai psykokerrontaa. Seuraava tekstinäyte alkaa esimerkiksi psykokerronnalla ja päättyy kerrottuun monologiin: "Oh if she [Clarissa] could have had her life over again! She thought, stepping on the pavement, *could have looked even differently!*" (MD, 13).⁵³ Deiktiset ilmaisut ovat myös tunnusomainen piirre vapaalle epäsuoralle esitykselle. Tästä esimerkkinä seuraava kohta Woolfin romaanista:

There were flowers: delphiniums, sweet peas, bunches of lilac; and carnations, masses of carnations. There were roses; there were irises. Ah yes – so she breathed in the earthy-garden sweet smell as she stood talking to Miss Pym who owed her help, and thought her kind, but she looked older, this year, turning her head from side to side among the irises and roses and nodding tufts of lilac with her eyes half closed, snuffing in, after the street uproar, the delicious scent, the exquisite coolness. (MD, 15.)

*Mrs. Dalloway*ssa vapaan epäsuoran esityksen agentti on paikannettavissa usein idiomien eli puhekielimäisten ilmaisujen kautta. Pekka Tammen (1992, 49) mukaan tämä on ominainen piirre vapaalle epäsuoralle esitykselle. Idiomeja Woolfin romaanista on paikannettavissa tuon tuosta, kuten seuraavassa esimerkissä, jossa selkeästi on kyse juuri Peter Walshin omasta "puhetyylistä": "No, no, no! He was not in love with her anymore!" (MD, 85). No-sanan toisto ja huuto-merkkien käyttö alleviivaavat edelleen Peterin kokemia tunnontuskia. Tammi

⁵² Käytän lainatun monologin rinnalla rinnasteisesti käsitettä vapaa epäsuora esitys.

⁵³ Kursiivi lisätty havainnollistamaan vapaata epäsuoraa esitystä.

(1992, 45) onkin todennut, että kyllä- ja ei-sanojen käyttö ja huudahdukset toimivat vapaassa epäsuorassa esityksessä juuri näkökulman indikaattoreina.

*Mrs. Dalloway*n linjasta poiketen *Tunneissa* kerrottu monologi ei ole teosta määrittävä ominaisuus. Vain satunnaisesti törmäämme tajunnankuvauksen tapaan, jossa on hyödynnetty sisäistä monologia. Tällaisesta esimerkkinä kohtaus, jossa Clarissa pohtii lahjan ostamista sairaalle ystävälle:

Not flowers; if flowers are subtly wrong for the deceased they're disastrous for the ill. *But what?* The shops of SoHo are full of party dresses and jewellery and Biedermeier; nothing to take to an imperious, clever young man who might or might not, with help of a battery of drugs, live out his normal span. *What does anyone want?* (TH, 21)

Katkelmassa palataan kuitenkin nopeasti kertojan raamittamaan kerrontaan. *Tunneissa* mielenkiintoinen tajunnankuvausefekti ilmaistaan sulkausekkeissa. Kerronnan sekaan on upotettu sulkausekkeiden sisällä olevia täsmentäviä huomioita tai kommentteja, joista on välillä mahdoton paikantaa sitä, kumman agentin toteamuksia ne ovat: kertojan vai henkilön? Kuten seuraavissa esimerkeissä:

She [Clarissa] stands looking at the books and at her reflection superimposed on the glass (she still looks all right, handsome now instead of pretty – when will the crepe and gauntness, the shriveled lips, of her old woman's face begin to emerge?) [–] (TH, 23).

Still, when she [Laura] opened her eyes a few minutes ago (after seven already!) – when she still half inhabited her dream [–] (TH, 38).

Virginia thinks; Clarissa will believe that a rich, riotous future is opening before her, but eventually (how, exactly, will the change be accomplished?) she will come to her senses, as young women do, and marry a suitable man (TH, 81–82).

Edelliset tekstiesimerkit ovat viitteitä siitä, kuinka *Tunneissa* kerrottu monologi tavallisesti esiintyy sulkausekkeissa – ikään kuin erotettuna muusta kerron-

nasta. Toisaalta Cunninghamin romaanissa sulkausekkeet saattavat myös toimia autenttisen näköhavainnon paikantajina, kuten seuraavassa, jossa Clarissa lukee Sallyn hänelle jättämän muistilapun: "(\"Lunch w. Oliver – did I forget to tell U? – back by 3 latest, XXXXX\")" (*TH*, 91). Sulkausekkeiden upottamista kerronnan lomaan voidaankin pitää Cunninghamille ominaisena tekstuaalisena tehokeinona sekoittaa eri agenttien diskursseja. On totta, että myös Woolfin teoksessa törmäämme sulkausekkeisiin, ja niiden sisälle kätkeytyy viitteitä kerrotusta monologista, kuten: "All this she saw as one sees a landscape in a flash of lightning – and Sally (never had she admired her so much!)" (*MD*, 41), mutta ennen kaikkea sulkausekkeiden funktio on toiminnan taustoittaminen: "Clarissa (crossing to the dressing-table) plunged into the very heart of the moment [--]" (*MD*, 41). Tai: "[--] like this of Lady Bruton not asking her to lunch; which, she thought (combing her hair finally), is utterly base!" (*MD*, 42). *Mrs. Dalloway*ssa vapaata epäsuoraa esitystä ei "lukita" (ainoastaan) sulkeiden sisään, vaan se kulkee tekstiin upotettuna ja luo siltoja henkilöstä toiseen.

Tajunnankuvausten yhteydessä ei ole syytä unohtaa dallowayismin ydintä määrittävää aika- ja paikkamontaasin käyttöä. Kyseistä tekniikkaa hyödyntäen Woolf korosti romaanin henkilökeskeistä rakennelmaa. *Mrs. Dalloway*ssa Big Benin tai St. Margaretin kirkon kellon kajahdus toimii merkkiäänenä ja tärkeänä kiinnekohtana, kun näkökulma siirtyy henkilöstä toiseen tai ajatus keskeytyy tai muuttaa kulkuaan. Seuraavassa esimerkissä siirrymme Clarissa Dallowaysta Scrope Purvikseen ja taas Clarissaan ohikulkevan pakettiauton kyydissä:

She stiffened a little on the kerb, waiting for Durtnall's van to past. A charming woman, Scrope Purvis thoyght her (knowing her as one does know people who live next door to one in Westminster); a touch of the bird about her, of the jay, bluegreen, light, vivacious, thought she was over fifty, and grown very white since her illness. There she perched, never seeing him, waiting to cross, very upright. For having lived in Westminster – how many years now? Over twenty, – one feels even in the midst of the traffic, or waking at night [--]. (*MD*, 6.)

Regiasta Regent Parkissa lounastavaan "sattumanvaraiseen" henkilöön, Mrs. Dempsteriin:

Why hadn't she stayed at home? she cried, twisting the knob of the iron railing [Rezia] That girl, thought Mrs. Dempster (who saved crusts for the squirrels and often ate her lunch in Regent's Park), don't know a thing yet; and really it seemed to her better to be a little stout, a little slack, a little moderate in one's expectations. (MD, 31.)

Septimus Warren Smithistä Peter Walshiin:

"I will tell you the time", said Septimus, very slowly, very drowsily, smiling mysteriously at the dead man in the grey suit. At he sat smiling, the quarter struck – the quarter to twelve.

And that is being young, Peter Walsh thought as he passed them. To be having an awful scene – the poor girl looked absolutely desperate – in the middle of the morning. (MD, 79.)

Woolfin romaanissa fokalisaation vaihtuminen henkilöstä toiseen ulkoisen kiinnekohdan kautta on läpi romaanin jatkuva sekä tyyllinen että demokraattinen tehokeino, jossa sattumanvarainen ohikulkijakin pääsee ilmaisemaan ajatuksiinsa omasta diskurssista käsin. Chatman (2005, 278) on huomauttanut, että *Mrs. Dalloway*ssa tärkeää ei olekaan se, miten asiat ovat vaan miten ne ilmenevät henkilöille. Henry Allen (2006, 403) on todennut, että ajallinen etäisyys erottaa-kin kertojan sen päähenkilöiden maailmasta, mikä taas mahdollistaa, että henkilöiden mielestä toiseen hyppivä verkosto muodostuu suoremmin, kuten edellisistä esimerkeistä voidaan havaita. *Tunneissa* puolestaan aika- ja paikkamontaasin käyttö jää olemattomaksi, muutamaksi esimerkiksi, kuten seuraavassa, jossa siirrymme liikennevaloihin pysähtyneestä Clarissasta Willie Bassin mieleen: "She straightens her shoulders as she stands at the corner of Eighth Street and Fifth Avenue, waiting for the light. There she is, thinks Willie Bass, who passes her some mornings just about here." (TH, 13.)

Edellisten tekstiesimerkkien perusteella voimme todeta, että *Tunnit* pyrkii tunnelmaltaan ja joidenkin ilmaisujen osalta osuvasti dallowayismien ytimeen. Cunningham pitäytyy vahvasti henkilöiden mielessä, mutta ei luo samankaltaista tajunnanvirtaefektiä kuin Woolf. Silti *Tunnit* pyrkii luomaan vaikutelmaa kokemisesta tässä hetkessä esimerkiksi käyttämällä deiktisiä ilmaisuja, kuten 'here', 'there', 'now' ja 'this': "Here they are", "She is here", "Now she is here" ja "There she is" (*TH*, 8, 13, 25, 30). Näin pyritään alleviivaamaan henkilöiden välitöntä läsnäoloa kertojan sijaan. (Chatman 2005, 275.) Kuitenkin Woolfin romaanissa henkilöiden oma ääni ja henkilöstä toiseen siirtyvä fokalisaatio on sävyltään huomattavasti impressionistisempi, ja tekstin suodattaminen vaatii lukijalta enemmän tarkkuutta ja keskittymiskykyä kuin Cunninghamin romaanin kerronnan kohdalla. James Hafley (1980, 31) on todennut, että Woolfille kertoja oli ikään kuin luoja, ei niinkään kertomuksen kertoja. *Tunneissa* lukija voi helposti uppoutua kertomuksen vietäväksi, kun taas Woolfin teoksessa korostuu välähdystenomaisuus, joka pakottaa kiinnittämään huomion muotoseikkoihin eli juuri siihen, *miten* sanotaan kuin *mitä* sanotaan. *Mrs. Dalloway*ssa katkeamatonta tajunnanvirtaefektiä luodaan myös teoksen "aukottomalla" lukujaolla, jossa lukija ei ole erotettu toisistaan eri sivuilla tai otsikoilla, lukujen väliin on vain jätetty tyhjää tilaa.⁵⁴ *Tunneissa* paratekstuaaliset opasteet, kuten lukujen otsikoinnit henkilöiden mukaan, ohjaavat lukijan paikantamaan, kenen keskushenkilön kokemusmaailmaan siirrymme. Seuraavaksi edellisten havaintojen perusteella pohdin kysymystä, missä määrin *Tunnit* voidaan tulkita pastissiksi eli tyylijäljitelmäksi.

⁵⁴ Alkuperäiseen *The Hours* -käsikirjoitukseen Woolf suunnitteli kahdeksaa lukua, kuten esimerkiksi "Mrs. Dalloway in Bond Street", "The Prime Minister" ja "The Party" (Latham 2015, 26).

3.3 Tunnit – pastissiko?

Kuten johdannossa todettiin on *Tunteihin* viitattu mitä erilaisin lisämäärein. Yksi tyypillisimmistä on luokitella se pastissiksi.⁵⁵ Missä määrin tässä luokittelussa on perää? Yksinkertaisimmillaan pastississa on kyse kielen tyyllillisestä sekä teemaattisesta jäljittelystä (Genette 1997a, 81; Dyer 2007, 3).⁵⁶ Terminä se saa väistämättä negatiivisen pohjavireen kopiona, kun sen yhteydessä puhutaan lainaamisesta ja jäljentämisestä (Dyer 2007, 8–9). Pastississa ei kuitenkaan ole kyse suorasta kopioinnista, vaan siinä pyritään mitä vähemmin kirjallisiin liitoksiin tuomaan esille imitaatiosuhde. Genette toteaaakin imitaation olevan uudelleenluomista, ja varsinainen jäljittely vaatii tekijältään vaivannäköä; ensin on tunnistettava imitoitavan tekstin idiolekti eli paikannettava tekstin oma tyyli ja sen teemat. Näiden rakennusaineiden pohjalta muodostetaan kokooma ja mallin mukainen imitaatio. (Genette 1997a, 81–83.)⁵⁷ Pastissi siis imitoi ideaa, ja eri kulttuurisissa konteksteissa tämä voi saada erilaisia painotuksia sen mukaan, mihin seikkoihin tekijä omassa ajassaan kiinnittää huomion (Dyer 2007, 55). Edellä esitetyn määritelmän perusteella Cunninghamin teos liukuu helposti myös tämän kategorian alle, sillä ainakin löyhästi (ja selkeästi tunnistettavasti) se imitoi *Mrs. Dallowayn* ideaa – erityisesti sen pääteemojen osalta, kuten seuraavassa luvussa tulen lähemmin käsittelemään. Silti on vielä tarkennettava tätä määritelmää, sillä *Tuntien* luokitteluun puhtaasti tyylipastissina liittyy omat ongelmansa.

⁵⁵ Tosin kirjailija itse ei tarkoittanut teostaan pastissiksi, vaan uudelleenkirjoitukseksi, kuten Chatman (2005, 269) on muistuttanut artikkelissaan.

⁵⁶ Termi pastissi on peräisin italiankielisestä sanasta *pasticcio*, suomennettuna termi tarkoittaa piirakkaa. Aluksi käsitteellä viitattiin imitaatiosikermään ilman että paikannettiin juuri tiettyä imitoitavaa teosta. Vasta myöhemmin termi vakiintui käsittämään tunnistettavaa imitaatiosuhdetta. Pasticcio viittasi myös alun alkaen maalaustaiteeseen. (Genette 1997a, 89; Dyer 2007, 8.)

⁵⁷ Teoksessa *Palimpsests* Genette käyttää pastissi-esimerkkinä Marcel Proustin *Lemoine's affair*, joka on kirjoitettu *à la manière de* Gustave Flaubert. Genette esittää kattavan analyysin proustilaisesta pastissista, joka ei ole satiirinen tai liian ihaileva, vaan siinä harjoitetaan moniselitteistä "kiusaamista" hellän ironiseen sävyyn. (kts. Genette 1997a, 103–120, kts. myös Dyer 2007, 54–62.)

Pastissiin liittyy aina myös eräänlainen elitistinen leima, sillä se mittaa lukijan odotushorisontin syvyyttä ja kulttuurillista tietämistä: "Don't you get it?!" (Dyer 2007, 3). Linda Hutcheonin (1994, 89) mukaan toimiakseen ja tullakseen oikein ymmärretyksi pastissi edellyttää, että vastaanottaja tunnistaa sen pastissiksi. Saman toteaa Genette: pastissi on pastissi vasta, kun sekä tekijä että vastaanottaja tulkitsevat sen sellaiseksi (1997a, 129). *Tunnit*-teoksen lukeminen pastissina edellyttää, että vastaanottaja tuntee romaanin *Mrs. Dalloway* ja sille ominaisia piirteitä ymmärtääkseen Cunninghamin teoksen henkilöhahmojen nimeämisiin ja muunnoksiin liittyvän leikkimielisyyden, tai Clarissa Vaughanin kertomuslinjan toiminnan ja tapahtumien samankaltaisuuden. Näin *Tuntien* lukeminen pastissina on lukijalähtöistä toimintaa.

Selkeyttääkseen pastissin määritelmää Dyer lähestyy sitä kolmen määrittävän tekijän kautta. Ensimmäiseksi pastissille on tyypillistä samankaltaisuus. Tällä Dyer tarkoittaa, että pastissi on hyvin lähellä kohdettaan, mutta samalla kuitenkin erotettavissa siitä. Kirjallisuudessa tavallisesti *à la manière de* -viittaukset antavat vastaanottajalle vihjeen lukea sitä tyyliä jäljitelmänä. Cunninghamin teoksessa *Mrs. Dalloway*sta tuttu kertomus ja samannimiset henkilöahmot ovat analogiassa Woolfin teoksen kanssa, ja näin hyperteksti antaa kutsun lukea sitä rinnakkain sen hypotekstin kanssa. Toiseksi tyypillistä ovat hypertekstin tekemät muodonmuutokset: pastissi valikoi, liioittelee, korostaa ja keskittää energiansa joihinkin jäljiteltävän teoksen yksityiskohtiin, kuten esimerkiksi Clarissan ja Sallyn välisen suuteluhaasteuksen venyttämiseen kolmelle eri kertomuslinjalle tai juhlien järjestämisen toistamisen. Pastissin kohdalla on myös tavallisesti kyse hypotekstin supistamisesta. *Tunnit*-teoksessa Clarissa Vaughanin kertomuslinjalla keskitytään pääsääntöisesti Clarissan päivänselkeyden, kun *Mrs. Dalloway*ssa sivujuonena seuraamme Septimusta, Peteriä, Richardia ja muita satunnaisia henkilöitä. Kolmanneksi Dyer mainitsee eroavaisuudet viitaten esimerkiksi siihen, että kirjoitukseen on lisätty jotain epäjohdonmukaista tai sopimatonta, jonka myötä tekstin pastissimainen tyyli

valkenee lukijalle. (Dyer 2007, 54–59.)⁵⁸ Tästä esimerkkinä on, että Clarissa asuu nyt Sally-nimisen naisen kanssa, mikä 1920-luvun yhteiskunnassa olisi ollut täysi mahdottomuus. Toisaalta oma muunnelmansa on esimerkiksi 1990-luvun lopun New Yorkissa riehunut aids-epidemia, kun taas Woolfin romaanissa kärsitään ensimmäisen maailmansodan jälkeisistä posttraumaattisista kokemuksista.

Tunneissa mielenkiintoinen pastissimainen silmänisku todentuu kukkakauppa-kohtauksessa (*MD*, 16; *TH*, 26). *Mrs. Dalloway*ssa kadulta kuuluva pamahdus assosioituu autoon, jonka kyydissä uskotaan olevan merkittävä arvohenkilö: kuninkaallinen tai pääministeri. *Tunneissa* kyseessä on käynnissä olevat elokuvakuvaukset. Pian Clarissa ryhtyy arvuuttelemaan filmitähden identiteettiä muiden ohikulkijoiden kanssa: "Clarissa cannot immediately identify her (Meryl Streep? Vanessa Redgrave?)" (*TH*, 27). Mainitut näyttelijöiden nimet eivät ole merkityksettämiä. Kuin vastauksena Cunninghamin romaanin pohdintaan filmitähden nimestä, nähdään Daldryn elokuvassa Clarissan roolissa juuri Meryl Streep. Myös nimen Vanessa Redgrave -maininta ei ole sattumanvarainen heitto, vaan näyttelijätär on aikoinaan esittänyt rouva Dallowayta Lontoon näyttämöllä. Siinä missä *Mrs. Dalloway*ssa kohtauksen merkitys ja pääministerin tai kuningattaren näkeminen liittyy osaksi romaanin aihemaa yhteiskunnan sosiaalisista rakenteista sekä auktoriteettiaseman korostamiseen arvohenkilöiden osalta, on *Tunneissa* kyse intertekstuaalisuudesta, eikä siihen lataudu mitään erityistä merkitystä. Cunninghamin romaanissa ehkä tuntemattoman elokuvan kuvaukset ja filmitähtien nimillä arvuutteleminen ovat merkityksellisiä omalta osaltaan postmodernina kommenttina yhteiskunnan tilasta, jossa filmitähdet nauttivat samanlaista statusta kuin poliittiset henkilöt. Chatman (2005, 279) on myös pohjennut kyseisen kohtauksen merkitystä ja ihmetellyt, mitä *Tunnit* mahtaa kohtauksella satirisoida. Ei ehkä mitään? Enemminkin kohtaus tuntuu pastissimaiselta huulenheitolta. Juuri tämänkaltaisen postmoderni yksityiskohdilla

⁵⁸ Dyer kuitenkin toteaa, että kaksi jälkimmäistä piirrettä ovat huomattavasti tyypillisempiä parodialle kuin pastissille. (Dyer 2007, 59.)

leikittely tai muuntelu on paikoittain tyypillistä Cunninghamin romaanille, vaikka muuten se onkin tulkittavissa vakavana transformaationa.

Eräs pastissi-nimikkeen vastustaja on Linda Pillière (2004), joka on kritisoinut, kuinka *Tunnit* tulkitaan liian kevyin perustein tyylijäljitelmäksi. Hän muistuttaa, että Cunninghamin romaanin kohdalla on kyse löyhästä tulkinnasta tyylijäljittelmänä. Samaa on todennut Chatman (2005, 270–271), jonka mukaan *Tunneissa* on pastissinomaisia tunnusmerkkejä, ja se vinkkaa silmää vastaanottajalle (erityisesti henkilöahmopelin osalta!), mutta varsinaisesti kielellisten ja tyyllillisten seikkojen osalta romaani kulkee omia polkujaan. Kuten edellä totesin, *Tunnit* toistaa samankaltaisia ilmaisuja, mutta niiden muoto ja rytmi on erilainen. Omassa työssäni yhdyin siis Pillièren ja Chatmanin näkemykseen siitä, että Cunninghamin romaanin kohdalla on puhuttava ”löyhästä” tyylijäljittelmästä – etenkin sen kielellisten, tyyllillisten ja kerronnallisten seikkojen osalta. Genetten esittämiä näkemyksiä vastaan esitänkin, että *Tunnit* on luettavissa sekä vakavana transformaationa että jonkinasteisena tyylijäljittelmänä. *Palimpsests*-teoksen lopussahan Genette edelleen korostaa tiukkaa jaottelua vakavan transformaation (transpositio) ja imitaation välillä (Genette 1997a, 394). Nykyisessä postmodernissa kontekstissa *Tunnit* onkin oiva esimerkki romaanista, joka vastustaa lokerointia yhden kategorian alle. Siinä missä itse teos on monikerroksinen, on myös sitä seurannut tulkinta ja yritelmä lukea romaania teoreettisen kehyksen läpi. Toisaalta, kuten tässä alaluvussa olen osoittanut, voi pastissikin tarkoittaa monia eri asioita. Kun puhutaan temaattisesta jäljittelystä, on *Tunnit* paikannettavissa selkeästi tämän kategorian alle, mutta kategorisointia heikentää edelleen, jos tarkoitamme tyylijäljittelmällä nimenomaan kielellistä ja tyyllillistä jäljittelyä.

Joka tapauksessa laajemmin kulttuurisessa kontekstissa pastissilla on merkittävä rooli tiettyjen lajityyppien vahvistajana ja kehittäjänä. Siinä missä pastissi imitoi valittua hypotekstiä tai kirjailijan tyyliä, identifioi se samalla lajityyppien ominaispiirteitä ja uudistaa niitä, sillä pastissi viittaa aina menneeseen, ja sen kautta aukikirjoitetaan jonkin lajityypin faktuaalisia piirteitä. (Dyer 2007, 128–133.) Näin *Tunnit* osallistuu kulttuurisessa kehyksessä dialogiin, aina vain käyn-

nissä olevaan keskusteluun *Mrs. Dalloway*sta. Se pyrkii määrittämään yhä vahvemmin dallowayismille ominaisia piirteitä nostamalla ne esille uudessa kontekstissa. Kuitenkaan samassa mielessä *Tunteja* ei voi lukea pastissina kuin esimerkiksi Robin Lippincottin romaania *Mr. Dalloway* (1999), jossa imitatio-suhde on huomattavasti eksplisiittisempi. Cunninghamin tapaan Lippincott lainaa Woolfin romaanista motiivit, teemat, tyylin, mutta hänen teoksessaan jäljitellään vielä tarkemmin *Mrs. Dalloway*n tekstuaalisia tehokeinoja. (Latham 2015, 76.)

3.4 Välitilassa

Edellä olen lukenut Cunninghamin romaania ”intertekstuaalisuutta” kielellisten sekä kerronnan tajunnankuvaamisen tapojen osalta. On aika siirtää painopiste audiovisuaalisen mediumin omiin kerronnallisiin keinoihin. Pääkysymyksenä tässä alaluvussa on: miten elokuvassa toteutetaan Woolfin tajunnanvirtaestetiikkaa? Tavallisesti Woolfin käyttämät tyylikeinot, kuten henkilöiden sisäinen monologi, aika- ja paikkamontaasin ja takaumien käyttö on koettu haastaviksi transformoida mediumilta toiselle, kuten Leavenworth (2010, 504) on huomauttanut. Elokuvakäsikirjoitukseen perehtynyt Linda Seger on todennut, että elokuva-adaptaatiossa on kyse eräänlaisesta balanssin etsimisestä alkuperäistekoksen henkisen olemuksen ja uuden mediumin ”luoman” muodon välillä (Elliot 2004, 222). Tämä balanssi *Tunneissa* tavoitetaan montaasin ja elokuvamusiikin avulla, jotka molemmat mukailevat ja tukevat dallowayismin ydintä.

Elokuvassa montaasin kautta naisten kertomuslinjat asettuvat samalle viivalle, kun aikajanalta toiselle liu’utaan jopa sulavammin kuin Cunninghamin romaanissa, jossa luku kerrallaan edetään aikatasolta toiselle. Elokuvassa leikataan Woolfin käyttämän aika- ja paikkamontaasin tapaan esimerkiksi esineisiin (kukat, herätyskello) tai tietyn toiminnan (naisten vilkaistessa aamulla peiliin)

kautta aikajanalta toiselle. Eräs vaikuttava kohtaaminen nähdään elokuvan prologissa, jossa Virginia hukuttautuu jokeen. Elokuva alkaa paratekstillä: "Sussex, England. 1941". Kuullaan virtaavan veden solinaa, sitten kuvakulma siirtyy naiseen, joka hermostuneena solmii takkia kiinni. Nainen kiiruhtaa ulos talosta. (TH2, kohtaaminen 1). Samalla leikataan takaukseen, jossa Virginia kirjoittaa jäähyväisviestiä miehelleen Leonardille. Kuulemme mustekynän raaputuksen paperilla ja voice-overina Virginia Woolfin (Nicole Kidmanin) äänen. Sitten taas leikataan Leonardiin, joka löytää kotoa jäähyväiskirjeen. Philip Glassin säveltämä pianomusiikki alkaa soida vaimeasti taustalla. Virginia kahlua jo vedessä, musiikki voimistuu ja pian nainen katoaa veden alle. Sitten musiikki täyttää tilan ja valkokankaalle ilmestyy parateksti *The Hours*. Voimakas alkukohtaaminen on taidonnäyte elokuvan impressionistisesta kerronnasta, joka mukailee erityisesti Woolfin tyyliä.

Toinen montaasin kautta välittyvä merkittävä efekti on naisten välinen dialogi eri kertomuslinjojen välillä. Elokuva alussa Woolf lausuu ääneen romaaninsa ensimmäisen lauseen: "Mrs. Dalloway said she would buy the flowers herself", josta leikataan Lauraan, joka tarttuu yöpöydällä olevaan kirjaan ja lukee ääneen romaanin ensimmäisen lauseen (TH2, kohtaukset 13 ja 14). Seuraavaksi siirrytään Clarissaan, joka toteaa: "Sally! I think I'll buy the flowers myself." (TH2, kohtaaminen 15.) Läpi elokuvan *Tunnit* toistaa ja vahvistaa montaasin kautta henkilöiden välistä "dialogia". Samalla elokuva luo syy-seuraussuhteita eri kerrosten välille ja toteuttaa Cunninghamin romaanin kerronnallista kommunikaatiomallia, jossa tekijä, lukija ja päähenkilö kohtaavat. Erityisen merkittävä on rouva Dallowayn kohtalon miettiminen, jossa Virginia päättää sankarittarensa tulevaisuudesta, ja samalla kertomus liukuu Lauran maailmaan, joka lukee romaanista lauseen: "It is possible to die" (Woolfin, Nicole Kidmanin voice-over). Lauran kertomuslinjalta leikataan Woolfiin, joka toteaa ääneen: "It is possible to die" (TH2, kohtaukset 61 ja 62). Vaikka elokuva hyppiikin nopeasti aikajanalta toiselle, pysyy katsoja mukana jo siitä syystä, että ajallisesti tarinamaailma rajautuu (pääsääntöisesti) yhteen päivään. Samalla elokuvakerronta luo suoria viitteitä *Mrs. Dalloway*n demokraattiseen esitystapaan, kun naisten maailmat kulkevat sulavasti rinnakkain. Oiva esimerkki kahden maailman raja-aitojen ylittymisestä

tapahtuu elokuvan lopussa, kun vastaanottajalle paljastuu Richien ja Richardin olevan sama henkilö. Tämä analogia tehdään zoomaamalla Richardin sinisiin silmiin, jotka takuulla ovat porautuneet katsojan mieleen pikku-Richien kautta (*TH2*, kohtaukset 80 ja 81).

Elokuvassa toinen merkittävä kerronnallinen tehokeino on musiikki. Se toimii henkilöiden tunnetilojen heijastajana. Philip Glassin (s. 1973) säveltämässä jälkiminimalistisessa musiikissa vuorottelevat jousiorkesteri, harppu, celesta, kellopeli ja piano. Läpi elokuvan musiikki alkaa kuin keskeltä, ja se tuntuu olevan jatkuvasti käynnissä, eräänlaisessa välitilassa, kuten *Tunnit*-elokuvan naiset. Susanna Välimäki (2012, 175) on todennut, että elokuvassa Glassin musiikille ei hahmotu selkeää alkua tai loppua, ja että paikoin se on jopa piinaavaa: ”Se on kuin levoton libido, joka voi kiertyä elämän- tai kuolemanvietin ympärille”. Musiikki kuullaan tarinan ei-diegeettisessä maailmassa, ja saman taustarytmin soidessa eri kertomuslinjoilla luodaan edelleen vahvaa sidosainesta eri aikakausien välille. Välimäki (2012, 171–172) on osuvasti tiivistänyt, että samanlaisena toistuvista sointi-, rytmii- ja melodiakuvioista muodostuva musiikki on toisteisuudessaan ja kehämäisyydessään ennen kaikkea hypnoottista: musiikki sen ”välitilassa” on kuin elokuvan tasainen pulssi.

Tavallisesti perinteisissä valtavirtaelokuviissa musiikille on nimetty kaksi päätehtävää: sillä joko vahvistetaan henkilöiden tunnetiloja ja kohtausten tunnelmaa, tai se edustaa kertojan kommentaaria samaan tapaan kuin romaanissa kantaa ottava kertoja. Ensin mainittuun liittyy parafraasin käsite, jossa musiikki toimii kuvan ja tarinan esittämien asioiden vahvistajana ja sävyttäjänä. Jälkimmäisellä eli kontrapunktilla puolestaan tarkoitetaan, miten musiikin kautta luodaan kontrastia edellä mainittua sommittelua vastaan. (Bacon 2000, 238.) *Tunneissa* keskiössä on musiikin parafraattisuus eli sen kautta alleviivataan naisten kokemuksia tunnetiloja, muistelmia ja ajatuksia. Juuri henkilöiden tunnetilojen ja tunnelman korostamista pidetään musiikin keskeisimpänä tehtävänä elokuvan

kokonaiskuvan yhtäläisyyden rinnalla (Bacon 2000, 238).⁵⁹ Alakuloisen pianomusiikin soidessa taustalla siirrytään elokuvassa saumattomasti ajasta, paikasta ja henkilöstä toiseen. Musiikki on kuin liima, joka pitää vaikeasti hallittavan kokonaispaletin kasassa. Saman ekstrapadiegeettisen pianomusiikin soidessa taustalla, luodaan vaikutelmaa naisten mielenmaisemien välisistä analogioista. Päivän aikana naisten tunnetilat vaihtelevat hetkittäisestä inspiraatiosta (Virginia) ja innostuksesta (Clarissa juhlat, Lauran kakkuprojekti) melankoliseen pohjavireeseen ja lopulta epätoivoon. Juuri näitä tunnetiloja vahvistetaan musiikin kautta. Hetkittäin astetta nosterikkaampi musiikki luo vilauksen toivosta (kuten juuri kohtauksessa, jossa Laura ja Richie tekevät syntymäpäiväkakkua) ja eteenpäin menemisestä, mutta samanaikaisesti musiikin toisteinen kuvio luo vaikutelmaa paikallaan jumittamisesta.

Elokuvamusiikin roolia voidaan lähestyä myös sen suhteesta kerrontaan. Jerold Levinson (1996, 248–282) on perehtynyt musiikin kerronnallisuuteen pyrkimällä määrittelemään sille kriteerit sen kerronnallisen aseman arvioimiseen. Levinson jakaa suhdetyypit kahteen kategoriaan: elokuvamusiikkiin, jolla on kerronnallista merkitystä (joka on siis elokuvallisen kertojan käytössä) ja musiikkiin, jolla ei ole tällaista tehtävää. Musiikki on siis kerronnallista silloin kuin se palvelee tarinan välittämisen tarpeita erotuksena elokuvallisen kokonaisvaikutelman tukemiseen sinänsä. Levinsonin mallia on helppo kritisoida sen epämääräisyydestä, sillä jaottelua näiden kahden kategorian välillä on yllättävän haastava tehdä. Levinson on itse täydentänyt näiden tyyppieroja hahmottuvan pohtimalla, että muuttuisiko fiktiivinen sisältö, jos musiikkia ei olisi tai jos tilalla kuultaisiin toisenlaisia säveliä. Levinsonin mukaan pelkällä tunnelmoinnilla ei siis ole narratiivista funktiota.

Täydentääkseen Levinsonin määrittelyä Henry Bacon (2000, 239) on esittänyt huomattavasti käytännönläheisempiä teesejä narratiivisen ja ei-narratiivisen

⁵⁹ Muun muassa Aaron Copland on jakanut elokuvamusiikin tehtävät karkeasti viiteen kategoriaan. Muita elokuvamusiikin keskeisiä tehtäviä henkilöiden tunnetilojen korostamisen ja tunnelman luomisen ja koherenssin rinnalla on toimia taustoittajana, ylläpitää jännitystä ja toimia elokuvan sulkeumana. (Bacon 2000, 239.)

musiikin tehtävistä ja eroista. Musiikin narratiivista luonnetta korostaa esimerkiksi, että sen kautta vahvistetaan ja tuodaan korostetusti esille piirteitä henkilöiden luonteesta tai elokuvan tunnelmasta. Siis sellaisia seikkoja, jotka eivät ehkä muuten välittyisi kerronnasta niin korostuneesti. Näinhän on juuri *Tunnit*-elokuvan naisten kohdalla. Elokuvassa musiikki alkaa soida tavallisesti dramaattisilla hetkillä, kun henkilöiden mielen fragmentaarisuus uhkaa paljastua ja ulkoisen minän tasapainoa on vaikea ylläpitää. Musiikki kuuluu ensin vaimeana ja vahvistuu fokalisaation siirtyessä aikajanalta toiselle. Näin esimerkiksi kohtauksessa, jossa Laura seuraa ikkunan takaa, kun Dan on lähdössä töihin. Kun Laura jää kaksin poikansa kanssa, kuullaan musiikki ensin vaimeasti naisen kääntäessään selkensä pojalleen ja tuijottaessaan ikkunasta ulos. Mekaaninen musiikki voimistuu, Laura kääntyy ja toteaa jäätävästi pojalleen: "You need to finish your breakfast" (*TH2*, kohtaus 17). Clarissa Vaughanin aikajanalla musiikki kuullaan, kun nainen yrittää pitää itseään kasassa Richardin edessä, joka yllättäen puhuu kuolemasta (*TH2*, kohtaus 29). Elokuvassa kontrastia ja vuoropuhelua yksilön ja yhteisön välillä luodaan pianon ja jousiorkesterin vaihtelulla. Piano, joka elokuvassa tuntuu olevan etualalla, edustaa subjektiuden ääntä suhteessa jousiorkesterin kollektiiviseen kuoroon. Elokuvan prologissa Virginian voice-overia jatkaa pianon säestys, kun nainen katoaa veden alle. Piano jatkaa ikään kuin Virginian subjektiivista puhetta. Välimäki (2012, 174) on todennut, että juuri toisteinen ja kehämäinen musiikki soittaa henkilöiden ajatuksellisia pakkokuviota abstraktion tasolla. *Tunneissa* musiikki representoikin mielen vankilaa ja siitä murtautumisen yritystä.

Kontrastina kehämäisen musiikin rytmittämään tunnelmaan elokuvassa on kohtauksia, joissa musiikki yllättäen katkeaa ja hiljaiset hetket täyttävät tilan. Tällaisesta esimerkkinä tilanne, jossa Virginia on syventynyt kirjoitusprosessiin ja Nelly yllättäen keskeyttää naisen työnteon (*TH2*, kohtaus 31). Hiljaisuudella luodaan vaikutelmaa ajatuksen katkeamista henkilön mielessä. Elokuvassa nämä keskeytykset ja hiljaiset hetket tukevat Glassin musiikin narratiivista luonnetta. Kun musiikki yhtäkkiä alkaa, reflektoi se keskushenkilöiden mielten kipupisteitä; tauko musiikista puolestaan tuntuu keskeyttävän henkilöiden ajatukset tai luo-

van tyhjyyden tunnetta, toisin sanoen ”aukkopaikat” edustavat yhteyden katkeamista omaan itseensä. Nämä hiljaiset hetket edustavat myös trauman kokemusta, torjuntaa ja nurkan takana vaanivaa kuolemaa. Katkokset kuvaavat siis sitä, mitä ei voida ”soittaa” tai kuvata: tyhjyyttä, eksistentiaalista kuilua. Musiikin narratiivista luonnetta korostetaan myös *Tunnit*-soundtrackin kappaleiden nimillä, kuten: ”I’m Going to Make a Cake” tai ”Vanessa and the Changelings”. Kappaleiden nimillä luodaan siis selkeä sidos spesifeihin kohtauksiin. Toisaalta näillä nimillä on myös vahvoja temaattisia viitteitä, kuten: ”Why does someone Have to Die”, ”Choosing Life” tai ”The Hours”. Elokuvamusiikin narratiivista luonnetta tukee myös Daldryn elokuvaa hallitseva kokonaisvaltainen äänisuunnittelu. *Tunneissa* kuulemme virtaavan veden solinan, kynän suhinan paperilla ja kellon tikityksen taustalla ikään kuin sellaisenaan, autenttisenä.

Musiikin narratiiviseen siipeen lukeutuu elokuvassa kuultava ainut lähdemusiikkikohtausta, jossa Clarissa nähdään juhla valmistelujen keskellä ja yllättäen Louis Waters soittaa ovisummeria (*TH2*, kohtaus 48). Stereoista suurella volyymilla soiva (ikään kuin symbolisoiden kaaosta) Richard (Sic) Straussin laulu ”Beim Schlafenehen” eli suomeksi ”Nukkumaan mennessä”. Kappale on sävelletty vuonna 1948 ja se on Straussin yksi viimeisimmistä sävellyksistä ennen hänen kuolemaansa. Nukkumaan mennessä on sävelletty Herman Hessen runoon, joka kertoo uupuneen ihmisen kuolemasta ja sielun vapautumisesta. Hessen runon kaksi ensimmäistä säkeistöä käsittelevät sitä, kuinka kuolevan aistit vaipuvat unitilaan. Elokuvassa kuultavassa kolmannessa säkeistössä vartioimatta jäänyt sielu lähtee leijumaan vapaasti. Runon vapaasti leijuva sielu edustaa Richardia, jonka kuoleman Clarissa ikään kuin ennakoi: ”I seem to be in some strange sort of mood. I seem to be unraveling. . .[--] it’s like having a presentiment.” (*TH2*, kohtaus 50.) Laulun yhteyden Richardin kuolemaan tajuaa tietysti vasta jälkikäteen tai toisen katselukerran jälkeen. Hessen runon sanat voi yhdistää myös Virginian kohtaloon. Näin Straussin kappale mukailee elokuvan pääteemoja ja tukee elokuvan kokonaisvaltaista surumielistä ilmaisua.

Ei-narratiivisena kerronnankeinona musiikki vahvistaa ennen kaikkea tunnetilojen kuvaamista, kuten Bacon (2000, 239–241) on todennut. Bacon esittääkin neljä funktiota ei-kerronnalliselle musiikille. Ensinnäkin musiikin tehtävät on dramatisoida ja saada tapahtumat vaikuttamaan voimakkaammilta. *Tunneissa* tästä esimerkkinä hotellihuonekohtaus tai Richardin hyppääminen ikkunasta. Toiseksi musiikin avulla ohjataan katsojan huomio haluttuihin seikkoihin, kuten *Tunneissa* naisten olemukseen, yksityiskohtiin (kukkiin) tai esimerkiksi Richardin sinisiin silmiin. Kuten aiemmin viitattiin, musiikin koherenttia luova luonne mielletään myös ei-narratiiviseksi piirteeksi. Tämänhän todettiin olevan keskeistä *Tunneille*. Musiikki voi toimia myös ehdollistajan roolissa: se saa katsojan samaistumaan henkilöiden kokemiin tunnetiloihin. Glassin surullinen ja epätoivoa huokuva musiikki ikään kuin pakottaa katsojan lähelle naisten kokemaa mielen sisäistä kaaosta. Toisaalta mekaaninen musiikki saa katsojan ottamaan etäisyyttä elokuvaan ja antaa näin vastaanottajalle tilaa muodostaa omat tulkin-
nat henkilöistä ja heidän mielenmaisemistaan. Etäisyyden lisäksi musiikin kautta pehmitetään rankkojen teemojen käsittelyä ja suodatetaan synkimmät hetket kivuttomammin.

Elokuvamusiikki voi toki palvella sekä narratiivisia että ei-narratiivisia tehtäviä yhtä aikaa. Kertovalla musiikilla on lähes aina myös ei-kerronnallisia funktioita, koska se todennäköisesti ehdollistaa katsojan tunnereaktiota, kuten myös samalla täydentää ja rikastuttaa elokuvaa taiteellisenä kokonaisuutena. (Bacon 2000, 241.) *Tunnit* ei tässä tapauksessa tee poikkeusta. Henry Bacon (2000, 241) on todennut, että valtavirtaelokuville on tyypillistä noudattaa tiettyä peruskaavaa eli rikastuttaa henkilöiden olemusta, antaa syvyyttä heidän tunnekokemuksilleen ja auttaa synnyttämään haluttua reaktiota katsojassa - näitä seikkojahan Glassin säveltämä musiikki pitkälti palveleekin, mutta silti hypnoottiset sävelet luovat omalla tavallaan taiteellista ulottuvuutta ja irrottavat filmatisoinnin valtavirtaelokuvan kahleista – ja ennen kaikkea musiikki tukee ja on vahvasti osa kerrontaa, ja se toistaa henkilöiden mielenmaisemia. Montaasin ja musiikin rinnalla elokuvassa visuaalinen kuvasto nousee merkittävästi esille. Sen merkitystä käsitellään seuraavassa luvussa kohdeteosten pääteemojen yhteydessä.

4 OLEMASSAOLEMISEN TAITO

”To realize that it was happiness; that the entire experience lay in a kiss and a walk, the anticipation of dinner and a book” (TH, 98).

Edellä olen lähestynyt *Tunnit*-teosten identiteettiä ja hypertekstuaalisuutta henkilöhahmojen, kerronnallisten ja tyyllisten seikkojen osalta. Ennen loppukaneettia on aika pysähtyä *Tuntien* pääteemoihin ja pohtia, miten ne keskustelevat Woolfin romaanin teemojen kanssa ja jatkavat niitä. Genetten kategoriassa liikutaan siis edelleen tyylijäljitelmän puolella, jonka alle lukeutuu myös hypotekstin teemojen jäljittely. Teemoista tärkeimmäksi (juuri intertekstuaalisuutta silmällä pitäen) nostan eksistentiaaliset kysymykset elämästä ja kuolemasta, identiteettikriisin ja roolihämmennyksen. Tässä yhteydessä sivuan myös Woolfille tärkeää ajallisuuden tematiikkaa sekä löyhästi myös feministisiä tulkintoja. Lopuksi nostan keskeiseksi teemaksi lukemisen ja kirjallisuuden merkityksen, mikä on kaiken taustalla nimenomaan *Tunneissa*. Teemojen tueksi otan kohdeteoksista kumpuavan symboliikan. Tiettyihin esineisiin ja asioihin kätkeytyy *Mrs. Dallowayssa* ja *Tunneissa* merkityksiä, jotka tukevat ja korostavat teosten avainmotiiveja. Näin symboliset tuntomerkit ja niiden jatkuva toisto avittavat pääteemojen hahmottamisessa. Symbolien toisto hypotekstistä hypertekstiin on myös luokiteltavissa vahvaksi hypertekstejä määrittäväksi intertekstuaaliseksi ominaisuudeksi.

4.1 Rakastan sinua, rakastan elämää!

Elämän ja kuoleman välinen kontrasti on kohdeteoksissa jatkuvasti läsnä. Tätä dikotomiaa ylläpidetään henkilöhahmojen muodostamien vastinparien (Clarissa/Septimus, Clarissa, Laura/Richard, Virginia) sekä asioihin ja esineisiin liittyvien motiivien kautta. Elämää, tässäolemista, merkittävää hetkeä – ja ennen kaikkea elämisen juhlaa, edustavat kukat. Niitä on kaikkialla ja ne ovat teosten *leitmotiv*. Kukkien ostamiseen liittyvä motiivi on toki vahvasti sidoksissa itse toimintaan eli juhlien järjestämiseen, mutta samalla kukat symboloivat elinvoimaa ja itsensä näkyväksi tekemistä. Ne piirtävät rajaa esimerkiksi arkisen toiminnan ja juhlien välillä. Cunninghamin teoksessa Clarissa Vaughan jättää Sallyn kuuraamaan vessan lattiaa ja lähtee itse ostamaan kukkia (TH, 9). Elämänjuhlaa ja tässäolemista korostetaan edelleen kukkien antamiseen liittyvällä tunneilmaisulla. Richard Dalloway ja Sally ostavat hetken mielifohteesta kukkia osoittaakseen rakkauden kumppanilleen (MD, 126; TH, 184; TH2, kohtaus 36). Sallylle kukkiin latautuu ambivalentti viesti: "What she wants to say has to do not only with joy but with the penetrating, constant fear that is joy's other half" (TH, 183). Näin kukat alleviivaavat onnea ja läsnäolon merkitystä: "They are present, right now, and they have managed, somehow, over the course of eighteen years, to continue loving each other. It is enough. At this moment, it is enough." (TH, 188.) Etenkin *Tunneissa* kukkien alleviivaa merkitys on tämän hetken juhlistamisesta sekä arkipäiväisessä onnessa, jonka Clarissa ja Sally ovat jakaneet keskenään jo kahdeksantoista vuoden ajan.

Tunneissa Clarissa vie kukkia myös Richardille. Kukkakimppu kainalossaan Clarissa tuntee olonsa uupuneeksi, mutta samalla salaperäisen juhlalliseksi: "She mounts the stairs, feeling both weary and bridal – virginal – with her armload of flowers" (TH, 54; TH2, kohtaus 26.). Kukat on tarkoitettu piristykseksi miehen kolkkaan asuntoon, mutta samalla ne alleviivaavat räikeää kontrastia elämän ja kuoleman välillä. Ironisesti Richard reagoi Clarissan tuomaan kukkakimppuun

kysymällä: "Have I died?" (*TH*, 57; *TH2*, kohta 29). Richardille kukat luovat miellelyhtymän kuolemaan, Clarissalle elämään. Kukkien laittaminen vaasiin on myös symbolinen ele elämän jatkumiselle: "I've got to get the flowers in water" (*TH*, 67). Mutta toisaalta teko, joka symboloi tiettyyn tilaan asettumista. *Mrs. Dalloway*ssa Clarissa muistelee Sallyä ja hänen tapaansa rikkoa rajoja tekemällä villikukista oman asetelmansa: "Sally went out, picked hollyhocks, dahlias – all sorts of flowers that had never been seen together – cut their heads off, and made them swim on the top of the water in bowls" (*MD*, 38). Clarissan muistoissa Sally – tuo villi ja vapaa nuori nainen, on asetellut villikukkia uimaan vesimaljakkoon. Teko symbolisoi samalla naisen radikaalia luonnetta, joka oudolla tapaa on kiehtonut Clarissaa.

Elokuvassa kukkia on joka puolella: on kukkatapetteja ja kukkavaaseja siellä täällä. Laura ja Virginia ovat jopa pukeutuneet kukkakuvioiseen mekkoon. Kukkateema toistuu myös pieninä yksityiskohtina, kuten Kittyn kaulakorussa tai suklaakakun sinisissä kuorrutekuvioissa. Kirjassa esimerkiksi Clarissan vanhasa alpakkatakissa on ruusunmuotoiset napit (*TH*, 97). *Tunneissa* (etenkin elokuvassa) leikitellään myös värisymboliikalla. Erityisesti keltainen väri toistuu aikajanalta toiselle. Elokuvassa naaraslinnun kuolinvuoteella kamera pysähtyy Virginiaan, joka jää asettelemaan keltaisia kukkia kuolleen linnun kuolinpäädille (*TH*, 118; *TH2*, kohta 42). Dan Brown on puolestaan herännyt aikaisin ostamaan vaimolleen keltaisia ruusuja, jotka erottuvat läpi elokuvan selkeänä yksityiskohtana Brownien keittiössä (*TH2*, kohta 17).⁶⁰ Sally puolestaan haluaa yllättää Clarissan ja tuo hänelle kimpun keltaisia kukkia (*TH2*, kohta 36). Kirjassa Clarissa asettelee keltaisia ruusuja kukkamaljakkoon (*TH*, 123). Keltaisen värin voidaan tulkita viittaavan elämään, iloon, onnellisuuteen, räikeään kontrastiin suhteessa päähenkilöiden mielentiloihin.

Elämän ja kuoleman välinen vastakohta-asettelu havainnollistuu myös ruokaan ja syömiseen liittyvillä vihjeillä. Ruoka ja syöminen assosioituvat luomiseen,

⁶⁰ Romaanissa Dan tuo Lauralle valkoisia ruusuja (*TH*, 43).

elämän jatkumiseen, mutta myös väistämättömään mätänemiseen ja elämän kiertokulkuun. Lopulta itsemurhaan päätyville henkilöille, Virginialle ja Richardille, syöminen on vastenmielistä. On ikään kuin heidän ruumiinsa hylkisi ravintoravintoa. *Tunnit*-teoksissa Virginian ja Richardin syömisestä huolehtivat Clarissa ja Leonard (*TH*, 33, 62; *TH2*, kohtaukset 12 ja 29). Ele voidaan tulkita epätoivoiseksi yritykseksi pitää Virginiaa ja Richardia hengissä. Laura Brownin energia on puolestaan latautunut täydellisen syntymäpäiväkakun leipomiseen. Se symbolisoi Lauralle elämää suurempaa missiota (*TH*, 48; *TH2*, kohtaus 17). On kuin kakun onnistumisessa olisi kyseessä arpajaisvoitosta, jossa päätetään kohtalosta – elämä vai kuolema. Ensimmäisen kakun epäonnistuttua ja päädyttyä roskakoriin on Laura (hetkeksi) valmis luovuttamaan (*TH2*, kohtaus 37; *TH*, 99). Pian hän kuitenkin tarttuu projektiin uudelleen.

Erityisesti elokuvassa ruokaan liittyvillä motiiveilla leikitellään toistuvasti. Sen kautta luodaan sarkastista dialogia kerronnan lomassa. Virginian palvelija, Nelly (Linda Bassett), on valmistamassa keittiössä lammasspiirasta ja kamera keskittyy kuvaamaan naista pilkkomassa veristä lampaanlihaa (*TH*, 86; *TH2*, kohtaus 32). Elokuvassa toistuu myös kohtaus, jossa kananmuna rikotaan kulhoon (*TH2* kohtaukset 32 ja 50). Tämän voidaan katsoa viittaavan toisaalta elämän haurauteen tai elämään, joka ei koskaan alkanut. Kohtauksissa katse tarkentuu naisten käsiin, jotka tuntuvat kannattelevan elämää. Clarissan keittiön tiskialtaassa nähdään puolestaan vielä elossa olevia rapuja – kuin odottamassa kuolemaa (*TH2*, kohtaus 14). Lopulta kuitenkin (lähes) kaikki ruoka päättyy roskakoriin tai jää syömättä (*TH2*, kohtaus 38). Elokuvassa näemme Clarissan kippaavan tylysti Richardille valmistamansa ”rapujutun” roskakoriin (*TH2*, kohtaus 96). Romaanissa Sally pohtii ääneen: ”Does it seem to morbid to eat the food from the party?” (*TH*, 221). Elokuvan korostaessa ruokaan liittyvää kuolemaa, elämän päättymistä, luo Cunninghamin romaani päinvastaisen efektin; se korostaa nimenomaan elämän jatkumista. Ajatusta siitä, kuinka elämä jatkaa kulkuaan, vaikka oma tai läheisten elämä päättyisi. Romaanin lopussa Clarissa katsoo lohdullisena keittiössä olevia juhliin tarkoitettuja ruokia ja miettii: “[–] the food – that most

perishable of entities – will remain here after she and the others have disappeared; after all of them, even Julie, have died (*TH*, 224).

Kukkien ja ruokasymboliikan rinnalla elämää ja loputtomia mahdollisuuksia edustaa suurkaupunkikonteksti. Se assosioituu elämän jatkuvuuteen ja se vahvistaa elossa olemisen tunnetta. *Tunneissa* Virginia mieltää hyvinvoinnin ja elämän jatkuvuuden urbaaniin kaupunkimiljööseen ja uskoo paluun Lontooseen tuovan mielenrauhan (*TH*, 209). Nellylle Virginia toteaa: "I can't think anything more exhilarating than a trip to London", kun palvelija joutuu kesken työn touhun kiiruhtamaan hakemaan Lontoosta inkivääriä (*TH2*, kohta 32). Kaupunkielämästä nauttivat myös Clarissat, teosten vaeltajat. (*MD*, 8; *TH*, 14). Catherine Bernard (2006, 148) on todennut osuvasti, että erityisesti Woolfin romaanissa harjoitetaan "*esthétique de la flâneurs*". Vaeltamisen estetiikka toteutuu myös *Tunneissa*, jossa Clarissalla on aikaa kuljeskella New Yorkin kaduilla ja tehdä havaintoja ympäristöstään. Siinä missä Clarissa Dallowayn kulkureitin voi merkitä kartalle, on tämä mahdollista myös *Tunnit*-teoksesta välittyvän miljöökuvauksen pohjalta. Virginia puolestaan pohtii kaupunkielämää ja kirjoittamaansa romaania: "[--] death is the city below, which Mrs. Dalloway loves and fears and which she wants, in some way, to walk into so deeply she will never find her way back again" (*TH*, 172). Toisaalta siis kaupunkielämässä piilee omat vaaransa.

Eksistentiaaliset kysymykset kulminoituvat teoksissa osaksi vapauden tematiikkaa. Virginia uskoo muuton Lontooseen rauhoittavan mielensisäistä kaaostaan. Lopulta kuitenkin kuolema jää ainoaksi ratkaisuksi vaientamaan äänet lopullisesti. Laura hokee *Mrs. Dallowayn* lausetta: "life; London; this moment of June" kuin mantraa, ja hakee näin lohtua kirjan sivuilta omia kipupisteitään helpottamaan (*TH*, 48, 111). Ironisesti pieni hotellihuone toimii Lauralle vapauttavana tilana vasten omakotitalomiljöötä. Loppujen lopuksi kaupungissa asuvat Clarissat ovat kertomusten selviytyjiä, vapaita vaeltamaan pitkin suurkaupungin katuja. Molemmille naisille, vasten kuoleman tuomaa kontrastia, tapahtuu henkilöiden mielessä oivallus. Elämän hyväksyminen sellaisena kuin sen on,

tässäoleminen ja elämä yleensä on lopulta niitä asioita, jotka saavat Clarissat ymmärtämään kuinka onnekkaita he ovat. Lopulta *Tunneissa* juhlat, jotka oli suunniteltu suurelle visionäärille, kirjailijalle ja tämän hienoille ystäville, muuntautuvat pienen piirin elämänjuhlaksi:

Here, then, is the party, still laid; here are the flowers, still fresh; everything ready for the guests, who had turned out to be only four. Forgive us Richard. It is, in fact, a party, after all. It is a party for the not-yet-dead; for the relatively undamaged; for those who for mysterious reasons have the fortune to be alive. (*TH*, 226).

Näin erityisesti Cunninghamin romaanissa ylistyslaulu kuuluu elämälle. Clarissoille ja Lauralle vapaus liittyy elämän ainutlaatuisuuden oivaltamiseen ja lopulta elämän valitsemiseen. Lauralle vapaus on merkinnyt henkilökohtaista uhrausta ja yhteiskunnan asettamien rooli-dotusten hylkäämistä. Elokvassa rouva Brown selittää Clarissalle, miksi hän on hylännyt aikoinaan perheensä: "It was dead. I chose life." (*TH2*, kohtaus 96). Sen sijaan kontrastina elämälle on jonkun kuoltava, jotta ne, jotka jäävät, arvostaisivat elämää enemmän, kuten Woolf toteaa aviomiehelleen (*TH2*, kohtaus 90). Kuolemaan, sen lopullisuuteen ja arvaamattomuuteen kiteytyy teoksissa kunnioitus. Päinvastoin kuin tavallisesti yhteiskunnassa itsemurha herättää kauhistusta, häpeää, luovuttamista – jopa osoitusta luonteenlujuuden heikkoudesta, ymmärtävät Clarissat sekä Laura, miksi joku haluaa päättää oman elämänsä: "There was an embrace in death" (*MD*, 202). Ja: "It could, she thinks, be deeply comforting; it might feel so free: to simple go away" (*TH*, 151).

Kuolemaan viitataan myös haamusymboliikalla. Peter Walsh törmää Clarissan juhlissa menneisyyden henkilöön, Clarissan tätiin, jonka on jo luullut kuolleen: "Miss Parry was alive" (*MD*, 195). Clarissa viettää aikaansa ja nukkuu ullakko-huoneessa, joka välittyy aavemaisena tilana (*MD*, 35). Huone ikään kuin symbolisoi naisen kokemaa tyhjyyden tunnetta. Aaveita on myös Septimuksen kokemassa maailmassa. Mies kuvittelee näkevänsä ja tuntevansa sodassa menehtyneen ystävänsä läsnäolon: "There was his hand; there the dead. White

things were assembling behind the railings opposite. But he dared not look. Evans was behind the railings.” (*MD*, 28.) *Tunneissa* Richardille ”haamut” ovat jatkuvasti läsnä: ”The fact that I sometimes don’t hear them or see them doesn’t mean they’re gone” (*TH*, 59). Näin aaveet piirittävät niitä, joiden kohtalona on pian kuolla.

Laura Brown kokee puolestaan ruumiista irtautumisen kokemuksia: ”She might, at this moment, be nothing but a floating intelligence; not even a brain inside a skull, just a presence that perceives, as a ghost might.” (*TH*, 215.) Laura myös aistii poikansa ympärillä olevan auran: ”A dead-white glow seems, briefly, to surround him” (*TH*, 78). Ja: ”Briefly, for a moment, the boy changes shape. Briefly he glows, dead white” (*TH*, 193). Nämä ovat kuin vihjeitä pojan tulevasta kohtalosta. Virginia puolestaan toteaa Leonardille: ”We can’t haunt the suburbs forever, can we?” (*TH*, 172). Haamuviittaukset ovat myös vihjeitä keskushenkilöiden levottomasta tilasta. Toisaalta haamuihin viittaava aura leijuu koko *Tunnit*-teosten ympärillä, jotka hakevat viitteitä sen hypotekstistä. Tähän palaamme tarkemmin luvun loppuosassa.

Kohdeteoksissa yksi vahvimista toistuvista elementeistä on vesi. Vedellisyyden motiivien kautta *Tunnit* mukailee Woolfin romaanista toiseen toistuvaa, keskeistä aihelmaa.⁶¹ Woolfille meri oli ikuisuuden ja erottamattomien luonnonvoimien symboli. (Bishop 1991, 2.) Huolellisesti hypertekstit ovatkin tarttuneet vedellisyyden monimerkityksellisyyteen. Vesi edustaa ääretöntä, jatkuvasti liikkeellä olevaa voimaa, ja sen valtamerellisyys yhdistää kertomuksessa toisilleen tuntemattomat henkilöt, kuten Mary Joe Hughes (2004, 353) on todennut. Vedellisen kuvaston kautta liu’utaan romaaneissa myös menneisyyteen, kuten heti teosten alussa voidaan todeta (kts. *MD*, 5; *TH*, 9). *Tunnit*-elokuva puolestaan alkaa joen virtaamalla äänellä (*TH2*, kohta 1).

⁶¹ Kuten esimerkiksi teoksissa *Jacob’s Room* (1922), *To The Lighthouse* (1927) ja *The Waves* (1931). Tämä ei ole ihme, sillä kirjailija vietti kesänsä tavallisesti St. Ivesissä, Cornwallissa lähellä merta. (Bishop 1991, 2).

Teoksissa vesi symbolisoi sekä elämän alkamista että kuolemaa. Gaston Bachelard (2014, 87) on todennut, että vesi saa samanaikaisesti sekä elämän jatkuvuuteen että kuolemaan liittyviä merkityksiä: "L'eau, substance de vie, est aussi substance de mort pour la rêverie ambivalente." *Tunneissa* Lauraan, ras-kaana olevaan naiseen, kulminoituu uuden elämän alku, kun vesi liitetään äidillisyyteen (Lonchen, 2013, 63). Juuri vesi, kaikessa äärimmäisyydessään, kannattelee meitä, vie eteenpäin. *Tunneissa* Virginia Woolfin hukuttautumista kuvaillaan poeettisesti kuin Shakespearen näytelmän Ofeliaa:

She is borne quickly along by the current. She appears to be flying, a fantastic figure, arms outstretched, hair streaming, the tail of the fur coat billowing behind. She floats, heavily, through shafts of brown, granular light. [-] Stripes of green-black weed catch in her hair and the fur of her coat, and for a while her eyes are blindfolded by a thick swatch of weed, which finally loosens itself and floats, twisting and untwisting and twisting again. (*TH*, 7.)

Juuri Ofelian kuoleman Bachelard (2014, 96, 98) tulkitsee naisellisen itsemurhan symboliksi; Ofelia on hahmo, joka on syntynyt kuollakseen vedessä. Veteen hukuttautumiseen kietoutuu myytti naisellisuudesta. Virginian hahmo vertautuukin yliluonnolliseen veden jumalattareen. Elokuvas- sa näemme Virginian joessa, veden alla, virtaavan veden kuljettamana. Naisen ruumiista irtautumista ja täydellistä vapautusta kuvataan symbolisesti kenkien irro- tessa Virginian jaloista.⁶² Samalla virtaava vesi on linkki Virginian ja Lauran välillä. Sama veden vapauttava voima toistuu hotellihuonekohtauksessa, jossa Laura riisuu kenkensä ja asettuu sängylle makaamaan. Veden täyttäessä hotellihuoneen lattia- n – ja on jo viemässä naista mukanaan, päättää Laura sukeltaa takaisin elämää- n. Vesisymboliikkaan nojataan myös Clarissan näköhavainnoissa, kun hän vierailee Richardin asunnolla: "The apartment has, more than anything, an underwater aspect" (*TH*, 56). Tämä on kun vihje tulevasta, Richardin kuolemasta – ja samalla myös analogia Virginiaan ja jokeen.

⁶² Romaanissa Virginia riisuu kenkensä ennen jokeen kahlaamista (*TH*, 7).

Vesi ja merellisyys yhdistyy vahvasti Woolfin tavoittelemaan ideaan henkilöiden valtamerellisestä yhteydestä, siitä miten henkilöt muodostavat linkit toisiinsa juuri mielen tasolla. *Tunneissa* virtaava vesi, hanasta syöksähtävä vesiaalto, hotellihuoneen lattia täyttymässä vedellä, naiset aamulla peilin edessä huuhtomassa kasvojaan – nämä edustavat vai murto-osaa niistä esimerkeistä, joita Cunninghamin romaanista ja Daldryn elokuvasta voimme poimia. Vedellisyys merkitystä alleviivataan elokuvassa sillä, että elokuva alkaa ja päättyy virtaavan veden solinaan, Ofelia-representaation kuolemaan.

Edellä esitetyn symboliikan kautta hypo- ja hypertekstien välille muodostuu yhä tiiviimpi yhteys, mutta samalla nämä avaintekijät vahvistavat teosten pääteemaa elämän ja kuoleman välisestä kontrastista. Kuolema hiipii lähelle kaikkia keskushenkilöitä ja pakottaa päähenkilöt miettimään uudelleen suhdetta omaan olemassaoloon.

4.2 Naiset kriisin partaalla

*Mrs. Dalloway*n pohjalta *Tunnit* jatkaa pohtimalla kysymystä: kuka minä olen? Se leikittelee eri rooleilla, peilaa kaksoisidentiteetin teemalla ja ”entä jos” -kysymyksellä. Samalla teokset kyseenalaistavat modernille romaanille tyypillisen näkökulman keskushenkilöiden esittämisestä selkeästi loppua kohti kehittyvinä tai hahmottuvina yksilöinä. *Tunnit* argumentoi valmiin, lukkiutuneen identiteetin olemassaoloa vastaan. Sen sijaan painotus on asioiden oivaltamisessa tässä hetkessä ja *it*-hetken merkityksen ymmärtämisessä.

Kaksoisidentiteetti oli jo Woolfin romaanissa tuttu aihe, joka toistuu esimerkiksi peilisymboliikan kautta (*MD*, 42). Clarissa Vaughanin omakuva heijastuu lasipintaa vasten, josta hän hämmästelee vanhentunutta olemustaan: ”(she still looks all right, handsome now instead of pretty – when will the crepe and gaunt-

ness, the shriveled lips, of her old woman's face begin to emerge?)" (*TH*, 23). *Tunnit*-elokuvan alussa naiset kohtaavat itsensä peilin edessä uhmakkaina – aivan kuin he olisivat valmistumassa uuteen päivään kuin suuremmankin roolin esittämiseen (*TH2*, kohtaus 11). Peiliin katsominen on kuitenkin haastavaa, kuten esimerkiksi Virginialle:

She does not look directly into the oval mirror that hangs above the basin. She is aware of her reflected movements in the glass but does not permit herself to look. The mirror is dangerous; it sometimes shows her the dark manifestation of air that matches her body, takes her form, but stands behind, watching her, with porcine eyes and wet, hushed breathing. [-] (*TH*, 30–31.)

Tai peilistä saattaa tuijottaa takaisin vieras henkilö:

When she [Laura] looks in the medicine-cabinet mirror, she briefly imagines that someone is standing behind her. There is no one, of course; it's just a trick of the light. For an instant, no more than that, she has imagined some sort of ghost self, a second version of her, standing immediately behind, watching. (*TH*, 214.)

Taustalle heijastuvan hahmon voi tulkita todellisen Lauran kuvajaiseksi tai näkymättömän sisaren, rouva Dallowayn tai jopa Woolfin, ilmentymäksi. Viimeistä näkemystä tukee se, että Laura tarkkailee itseään ulkopuolelta kuin vieraan identiteetin hallitsemana: "It's almost as if she's accompanied by an invisible sister, and not Laura, who needs comfort and silence" (*TH*, 149). Näin *Tunnit* korostaa ajatusta toiseudesta: kun määritämme itseämme, kohtaamme edelleen toisen kuvajaisen. Tämä piirre on ominaista juuri postmodernille romaanille. (Earnshaw 1995, 57.)

Peilisymboliikan rinnalla ikkunat ja ovet alleviivaavat naisten kokemusta välitilassa olemisesta. Elokuvassa naiset ja Richard kuvataan toistuvasti ikkunan lähettyvillä (kts. esim. *TH2*, kohtaukset 27, 69, 79 ja 89). Aamulla Laura kurkistaa verhon takaa ja seuraa Danin töihin lähtöä (*TH2*, kohtaus 17). On kuin mies katoaisi toiseen maailmaan, johon naiselta on pääsy kielletty. Richard Brown on

puolestaan kuin jo valmiiksi välitilassa nojatuolissaan ikkunan vieressä. Suljetun maailman efektiä korostetaan edelleen sillä, että mies elää hämärässä asunnossa, eristyksessä muusta maailmasta. Lopulta Septimuksen lailla ikkuna on portti toiseen todellisuuteen.

Efektiä lukitusta, toisaalta vieraasta, ulkoisesti omaksutusta identiteetistä luodaan *Tunneissa* kuvaamalla naiset kehyksen sisällä, kuten Clarissa arvaamattomassa hississä matkalla Richardin luo. Kuvakulma on ylhäältä alas, valaistus tummanpuhuva ja kokonaisvaikutelma ankea (*TH2*, kohta 28). Osuvasti Clarissa miettii: "She is always afraid of getting trapped between floors in this elevator [--]" (*TH*, 54). Virginian kertomuslinjalla oma huone toimii suljettuna tilana, keinona rakentaa ero ulkopuoliseen maailmaan. Elokvassa Laura on kuin raamien sisällä hotellihuoneessa, jossa kuvakulma on hetkittäin ylhäältä alaspäin (*TH2*, kohta 60). Välitilassa Laura on myös kylpyhuonekohtauksessa, jossa ovi on raollaan makuuhuoneeseen (*TH2*, kohta 94). Nämä voidaan tulkita jälleen postmodernille fiktiolle tyypilliseksi vihjeeksi hajanaisesta minäkuvasta ja lainatuista identiteeteistä. Peilit, ovet ja ikkunat ovat portteja toiseen todellisuuteen, ja ne juuri toistavat kaksoisidentiteetin teemaa. Näin *Tunneissa* toinen mahdollinen maailma on läsnä, liittyi se sitten menneisyyteen tai tulevaan.

Mrs. Dallowayssa ikkuna on myös portti toisenlaiseen mahdolliseen maailmaan, tulevaisuuteen. Romaanin lopussa Clarissa on kasvokkain vastapäisen talon vanhan naisen kanssa (*MD*, 204). Teoksessa luodaan vaikutelmaa kuin Clarissa katsoisi omakuvaansa. Clarissa seuraa naisen iltapuuhia:

It was fascinating to watch her, moving about, that old lady, crossing the room, coming to the window. [--] to watch that old lady, quite quietly, going to bed alone. [--] There! The old lady had put out her light! The whole house was dark now with this going on, she repeated, and the words came to her, Fear no more the heat of the sun. (*MD*, 204.)

Yhtäkkiä Clarissa tuntuu hyväksyvän itsensä, eletyn elämän ja sen, mikä hänestä on tullut. Vasten Septimuksen kuolemaa ja vanhan naisen iltatoimia seurattaessa

valkenee naiselle täälläolemisen tarkoitus. Kun Clarissa viimein palaa juhlavieraiden keskuuteen, toteaa Peter Walsh: "For there she was" (*MD*, 213). Clarissa näyttäytyy nyt eheänä, kokonaisena – omana itsenään. Paulina Palmer (1995, 183) argumentoi, että *Mrs. Dalloway* luokin modernistisen kuvan minästä prosessissa. Tähän sisältyy juuri alku ja päätäntä. Eräänlaisena kliimaksina voidaan pitää Septimuksen kuolemaa, joka vapauttaa lopulta Clarissan menneisyyden kahleista (kts. myös Haffey 2010, 146). Woolfin romaanissa kuvataan Clarissan päivä aamusta iltaan, ja viimein, aivan romaanin lopussa Peterin huomautuksen ("For there she was") myötä Clarissan voidaan tulkita saaneen selkeämmät ääri-viivat. Toisaalta *Mrs. Dalloway* myös vastustaa henkilöiden luonnehdintaa tietyksi piirrekimpuksi: "She would not say of any one in the world now that they were this or were that" (*MD*, 10). Luettuamme Woolfin teoksen emme oikeastaan voi luoda selkeää kokonaiskuvaa sen sankarittaresta. Tässä mielessä Woolfin henkilöahmot ovatkin ikään kuin postmodernin subjektin esiasteita.

Brian McHale (1987, 9) on pohtinut modernin ja postmodernin romaanin välisiä eroja, ja todennut modernille romaanille olevan tyypillistä epistemologisten kysymysten pohtiminen, kuten: "Mitä täällä on tiedettävänä?", "Kuka tietää?" tai "Miten tieto muuttuu, kun näkökulma vaihtuu henkilöstä toiseen?". Nämä kysymykset ovatkin koko ajan taustalla Woolfin romaanissa. Sen demokraattinen rakennelma paljastaa meille erilaisia todellisuuksia ja näin opimme ja pyrimme ymmärtämään eri subjektiviteetteja ja heidän maailmankuvaansa, kuten Hardy (2011, 403) on huomauttanut. *Mrs. Dalloway*ssa neiti Kilman etsii totuutta uskonnon, Peter rakkauden ja Richard politiikan kautta, mutta Clarissalle totuus näyttäytyy sellaisena kuin sen nyt havaitsemme: "[--] here was one room; there another" (*MD*, 141). Modernistisen ajattelutavan mukaan Dalloway kyseenalaistaa uskonnon ja rakkauden elämän merkityksellistäjänä (*MD*, 134).

Epistemologisten kysymysten sijaan postmodernissa romaanissa keskiössä ovat ontologiset kysymykset, joissa pohditaan laajemmin kaunokirjallisen tekstin luonnetta ja sen heijastamia maailmankuvia (McHale 1987, 10). Henkilöahmoissa kiinnostavaa on minän rakennelma ja sen (fiktiiviset) kerrostumat, toisin

kuin modernissa romaanissa, jossa tavoitellaan minuuden ydintä. Postmodernille kirjallisuudelle useat identiteettimuodostelmat ovat mahdollisia ajassa ja tilassa, ja näin itse subjektikin välittyy hajanaisena. Identiteetti ei siis muodosta eheää kokonaisuutta, jonka kautta elämä erityisellä tavalla merkityksellistyisi. (Hardy 2011, 404; Earnshaw 1995, 60–61.) *Tunneissa* ei lopulta anneta tyhjentävää vastausta siitä, mikä on hyvä ja paras mahdollinen elämä – tai tavoittavatko henkilöt todella itsensä. Virginia päättää kuolla, Laura hylätä perheensä, Clarissa keskittyä olemassa oloon. Kyse on enemmänkin siitä, miten tehtyjen valintojen kanssa sopeutuu elämään.

Kertomuksen fiktiiviset kerrostumat ja *mise-en-abyme*-rakenne kantavat viestiä minän fragmentaarisista rakennusaineista, kuten seuraavassa kohdassa:

She might, at this moment, be nothing but a floating intelligence; not even a brain inside a skull, just a presence that perceives, as a ghost might. Yes, she thinks, this is probably how it must feel to be a ghost. It's a little like reading, isn't it – that same sensation of knowing people, settings, situations, without playing any particular part beyond that of the willing observer. (TH, 215.)

Laura tuntee olonsa läpinäkymättömäksi, ontoksi. Clarissa Vaughan puolestaan tietää, ketä hänen tulisi esittää, mutta kysymys siitä, mitä se merkitsee, jää avoimeksi. Hardyn (2011, 404) mukaan vaikuttaa jopa siltä, että Clarissa ei ole lukenut *Mrs. Dalloway*ta, vaan elää Twilight-alueella, jossa hän kerää palasia vanhasta kertomuksesta. On aivan kuin Clarissa tietäisi, että hänen on ostettava kukkia, ja että jonkun on kuoltava. Näin Cunninghamin teos rakentaa oivan esimerkin siitä, kuinka postmodernin romaanin henkilön identiteetti on rakentunut aiemman kertomuksen pohjalle: hajanaisia fragmentteja siellä täällä, joista muodostuu Clarissan kertomus.

Teoksissa identiteetin kysymykseen nivoutuu myös osaksi ajan kuva, jota sivuttiinkin jo hieman henkilöhahmojen yhteydessä. Kuten johdannossa todettiin, on Woolfin fiktiosta erotettavissa kaksi ajallista ulottuvuutta, todellinen ja subjek-

tiivinen ajankuva (Dick 2000, 53). *Mrs. Dalloway*ssa suurin osa teoksesta sijoittuu juuri rouva Dallowayn tajuntaan, ja teoksen kompositiossa vastakkain ovat jatkuvasti nykyhetki ja menneisyys. Clarissan sisäisen monologin välittämänä tutustumme Peter Walshiin, Sally Setoniin, Richard Browniin – ennen kuin siis tapaamme heitä romaanin todellisessa ajassa. Opimme ensin heidän menneisyytensä ennen kuin tiedämme heidän nykyhetkestään. (Mt., 53.) Hypotekstissä taustalla kajahtava kellon lyönti ilmoittaa todellisesta ajasta, mutta henkilöiden mielessä eletty elämä sen tärkeine muistoineen on jatkuvasti läsnä. *Tunneissa* muodollisten tyyliseikkojen sijaan toistuu menneisyyden kokemuksen merkitys (*it*-hetki), joka korosteisesti tuodaan esille Clarissan kertomuslinjalla.

Henkilöhahmojen yhteydessä käsiteltiin jo *Tuntien* triptyykkiä ja muunnellua Clarissan ja Sally Setonin välisestä suudelmosta. Tuohon Suudelmaan ja sen muistelemiseen liittyy mielenkiintoisia ajallisia kerrostumia. Erityisesti tämä tulee esille Clarissan ja Richardin välisessä dialogissa:

"You kissed me beside a pond."

"Ten thousand years ago."

"It's still happening."

"In a sense, yes."

"In reality. It's happening in that present. This is happening in this present." (*TH*, 66.)

Suudelma on esimerkki psykologisen ajan merkityksestä henkilölle ja tässä hetkessä rinnakkain olevista todellisuuksista: "We're middle-age and we're young lovers standing beside a pond", toteaa Richard Clarissalle (*TH*, 67). Mekaanisen ja psykologisen ajan kontrasti tulee *Mrs. Dalloway*ssa esille esimerkiksi kohtauksessa, jossa Septimus on juuri hypännyt ikkunasta. Tapahtuman jälkeen Rezia pohtii ajan kulua: "The clock was striking—one, two, three: how sensible the sound was; compared with all this thumping and whispering; like Septimus himself. She was falling asleep. But the clock went on striking, four, five, six [--]." (*MD*, 165.) Symbolisesti aika on Rezialle pysähtynyt, mutta taustalla elämä jatkaa kulkuaan, sekunti sekunnilta. Lopulta *Tunneissa* Richard potee elämisen tuskaa

ja toteaa Clarissalle: "I don't know if I can face this. You know. The party and the ceremony, and then the hour after that, and the hour after that." (TH, 197.) Tätä hetkeä seuraa aina uusi tunti, joka ei jätä väsynttä mieltä rauhaan pään sisällä huutavista eri äänien kakofoniasta. Samalla lause luo vahvan konnotaation hypertekstin nimikkeeseen. *Tunnit* tarkoittaa samalla tätä hetkeä, mutta myös pian sitä seuraavaa tuntia ja sitä seuraavaa. Elämäkokemukset ovat kasanneet henkilöiden harteille oman taakkansa, jonka kanssa pitäisi jaksaa elää. Toisille tämä tehtävä on mahdoton, kuten sekä hypo- että hyperteksteissä todetaan.

Palataan takaisin suudelmaan. *Mrs. Dalloway*n naisten välisen suudelman on analysoitu sen viittaavaan merkittävään taitekohtaan nuoruuden ja aikuisuuden välillä. Esimerkiksi Elisabeth Abel (1983, 162) on tulkinut Clarissan kasvutarinan merkittävimmäksi teemaksi. Lisäksi suudelman analysoiminen on poikanut joukon tulkintoja Clarissan seksuaalisesta identiteetistä, lesboidentiteetistä tai eroottisesta taustasta kerronnan lomassa, kuten Haffey (2010, 137) muistuttaa. Kun *Tunnit* esittää oman kolminkertaisen muunnelmansa kielletystä suudelmas-
ta, on se luonnollisesti tarjonnut tarttumapintaa erilaisille feministisille tulkinnoille ja mahdolliselle lesboidentiteetin esiinmarssille. Välimäki (2012, 169) on todennut, että niin kirjassa kuin elokuvassakin toteutetaan queer-strategiaa eli homoseksuaalista vastakerrontaa, jossa perinteinen heteroseksuaalinen liitto näyttäytyy epäedullisessa valossa, kuten esimerkiksi Lauran ja Danin suhde. Toisaalta *Tunnit* kyseenalaistaa valmiin ja lopullisen seksuaalisen identiteetin olemassaolon. Teoksissa romanttisia tunteita esitetään molempia sukupuolia kohtaan: "Why not have sex with everybody, as long as you wanted them and they wanted you? So Richard continued with Louis and started up with her as well, and it felt right; simply right." (TH, 96.) *Tunneissa* jätetäänkin kysymys seksuaalisesta identiteetistä avoimeksi. Se esittää erilaisia rakkauskäsityksiä, kuten nuoruudenrakkaus, rakkaus sisarusten tai ystävien välillä, äidin ja lapsen välinen rakkaus ja tunne puolisojen välillä – kaikki nämä omine vivahteineen.

Kuitenkin feministisestä näkökulmasta voittajana tuntuu selviävän Clarissa Vaughan, joka elää suhteessa naisen kanssa ja on tehnyt lapsen tuntemattoman miehen kanssa – vain halutakseen lapsen, ei isää lapselle. Clarissa on kuin feminististen teorioiden ja naisten vapautusliikkeiden loppuhuipentuma – vapaa kahleista, vapaa elämään naisen kanssa, mutta kuitenkin kaiken tämän jälkeen hän on sidottu kirjallisiin identiteetteihin sekä tunteisiin miestä (Richardia) kohtaan. Toisaalta *Tunnit* nostaa keskiöön perinteisen äitiyden teeman sekä emännän roolin (Leavenworth 2010, 512–513). Äitiyttä pohditaan esimerkiksi Lauran ja Kittyn välisessä kohtaamisessa, jossa naiseus määrittyy juuri äitiyden kautta (*TH2*, kohta 38). Täydellinen emännän rooli kulminoituu kolmen naisen aikajanalla päivälliseen, juhlien järjestämiseen ja syntymäpäiväkakun leipomiseen. Näin pintatasolla naisen rooli on näytellä täydellistä emäntää, jota Laura ja Clarissat yrittävätkin omalla tavallaan toteuttaa.

Ajallisuuden teema ilmenee myös tiettyjen sanojen toistamisena. *Mrs. Dalloway*ssa avainsanana on *moment*, jolla vihjataan elämää määrittävään hetkeen. Maria Lindgren Leavenworth (2010, 508) nimeää tämän ”life defining momentin” olevan eräs merkittävimmistä teemoista, joihin *Tunneissa* tartutaan. Haffey (2010, 143) on tarttunut myös hetken merkityksellistämiseen. Clarissoille tuo suudelma on edustanut lupautusta tulevasta, mahdollisuuksista, joita ei ole vielä päätetty. Ja koska uutta vastaavanlaista vapauttavaa hetkeä ei ole koettu, kummittelee tuo elämän taitekohta edelleen lupaavine mahdollisuuksineen Clarissojen mielessä. Edelleen Clarissa, Peter ja *Tunneissa* Clarissa ja Richard osallistuvat tuon muiston voiman ylläpitämiseen, ja henkilöiden sisäisen monologin kautta ”entä jos” -kysymys kummittelee heidän tajunnassaan: ”That was the moment, right then. There has been no other” (*TH*, 98.) Haffey (2010, 143) on analysoinut tarkemmin tuon hetken merkitystä, joka ikään kuin ”putoaa” ajalliselta janalta ja rikkoo kertomuksen struktuuria. Hetkessä on nimenomaan kysymys pysähtymisestä, ei jatkumosta. Laura Brown pohtii syntymäpäivällisellä hetken voimaa: ”What if that moment at dinner – that equipoise, that small perfection – were enough? What if you decided to want no more?” (*TH*, 214.) Kun taas Dan toivoo jatkuvuutta: ”It seems he is always making a wish, every mo-

ment, and that his wishes, like his father's. Have mainly to do with continuance." (TH, 206.) Haffey on todennutkin, että *Tunnit*-nimike assosioituu ajan kulumisen sijaan pysähtyvään hetkeen. Mielenkiintoisesti Laura tiivistää mielessään päivän kulun seuraavaan kolmeen tapahtumaan: "She lay on the bed with the book in her hands feeling emptied, exhausted, by the child, the cake, the kiss. It got down, somehow, to those three elements [--]" (TH, 141–142.) Haffey (2010, 151) on analysoinut, että lapsi ja kakku viittaavat jatkuvuuteen, suudelma taas ainutlaatuisen hetkeen, jolle ei ole luvassa jatkoa. Suudelmaan liittyy kuitenkin mahdollisuus, vapautuksen tunne siitä, että tulevaisuutta ei ole vielä määritelty. Juuri siksi suudelma on ollut niin tärkeä kokemus Clarissoille.

Loppujen lopuksi Richardin kuolema on Vaughanille eräänlainen vapautus rouva Dallowayn roolista: "And here she is, herself, Clarissa, not Mrs. Dalloway anymore; there is no one now to call her that" (TH, 226). *Tunnit*-elokuvan lopussa Clarissa, vapautuessaan Mrs. D:n roolista, näkee Sallyn "uusin" silmin, aivan kuin ensimmäistä kertaa todellisena elämänkumppaninaan. Ympyrä sulkeutuu. Clarissa menee makuuhuoneeseen, jonne Sally seuraa perässä ja istuu naisen viereen. Clarissa avaa hiuksensa (tämä on ikään kuin symbolinen ele rooliasun riisumisesta), katsoo Sallya suoraan silmiin, tarttuu naisen kasvoihin ja suutelee häntä intohimoisesti: kaikkien niiden vuosien jälkeen Clarissa Vaughan on palannut. (TH2, kohta 97.)

4.3 Kirjallisuus ennen kaikkea

Tunneissa kirjallisuuden kommunikaatiomallin ja naisten muodostamien suhdekuvioiden taustalla rönnyilee keskustelu kirjallisuuden merkityksestä tekijältä lukijalle. Sekä romaanissa että elokuvassa käsitellään kirjallisuuden ilmiötä ja tekstin ja lukijan välistä vaikutussuhdetta. Fiktio on kaikille keskushenkilöille pakopaikka, toinen maailma, johon omaa elämää reflektoidaan.

Ennen kuin siirryn tarkastelemaan lähemmin kirjallisuuden merkitystä *Tunneissa* (jossa se on huomattavasti enemmän keskiössä kuin hypotekstissä), sivuan kaunokirjallisuuden merkitystä Woolfin teoksessa. Näkyvä vuoropuhelu aieman ilmestyneeseen teokseen luodaan esimerkiksi alluusiolla Shakespearen *Cymbeline*-näytelmään (1611). *Mrs. Dalloway*ssa Shakespeare-sitaatti "Fear no more the heat o' the sun. Not the furious winter's rages" toistetaan lukuisia kertoja (MD, 12, 34, 45). Muutenkin Shakespeare toimii referenssinä, johon viitataan esimerkiksi osoittamalla lukeneisuutta. Clarissa puhuu Othello-tunteesta, jonka Sallyn näkeminen on aiheuttanut (MD, 39). Septimus puolestaan tuntuu käyvän keskusteluja Shakespearen kanssa (MD, 162). Hän on ollut sotaan lähtiessä ensimmäisten joukossa: "He went to France to save an england which consisted almost entirely of Shakespeare's plays [--] (MD, 95). *Mrs. Dalloway*ssa mainitaan myös lukuisia muita teoksia tai kirjailijoita nimeltä, kuten rouva Asquithisin *Muistelmat* tai Keatsin runous (kuten esim. MD, 12, 35, 94, 95).

Woolfin teoksessa henkilöt määrittävät toisiaan lukeneisuuden kautta. Septimus mieltää Sir Williamsin, lääkäriinsä, epäsiivistyneeksi henkilöksi, jolla ei ole koskaan aikaa lukea (MD, 108). Septimuksen italialaisvaimo on aikoinaan viehättynyt juuri miehen lukeneisuudesta: "Being so clever-how serious he was, wanting her to read Shakespeare before she could even read a child's story in english!" (MD, 161). Hän joutuu jopa toppuuttelemaan miehensä lukemista: "("Septimus, do put down your book," said Rezia, gently shutting the *Inferno*)"

(MD, 98). Sally on puolestaan nuoruudessaan arvostellut Hugh Whitbreadia epäsiivistyneeksi henkilöksi: "He's read nothing, thought nothing, felt nothing [--]" (MD, 81). Peter taas halveksii Richardin ylimalkaista suhtautumista kirjallisuuteen: "Seriously and solemnly Richard Dalloway got on his hind legs and said that no decent man ought to read Shakespeare's sonnets because it was like listening at keyholes [--]" (MD, 84). Näin vuoropuhelua käydään kulturellien, lukeneiden henkilöiden välillä, ja niiden, jotka eivät välitä kaunokirjallisuudesta. Kirjallisuuden merkitys yhdistyykin siihen, miten ajatellaan ja tunnetaan. Kaunokirjallisuus mielletään tunnesidonnaiseksi, historiikkien ja sanomalehtien lukeminen järkipäiseksi toiminnaksi. Tämä kontrasti tuodaan esille erityisesti Richardin ja Peterin hahmossa. Kuten juuri todettiin Richard ei ole kiinnostunut kaunokirjallisuudesta, vaan historiikeista, faktuaalisista teoksista. Peterille kirjallisuus on kaiken merkityksellistäjää. Walsh mieltääkin itsensä muiden yläpuolelle omassa lukeneisuuden kategoriassaan, sillä vain hän ymmärtää kirjallisuuden merkityksen. Walshia ei kiinnosta ulkopuolinen maailma, vaan sanat: "It was the state of the world that interested him; Wagner, Pope's poetry, people's characters eternally, and the defects of her own soul" (MD, 9). Clarissa tunteeikin olevansa velkaa kaunokirjallisen maailman löytämisestä Peterille: "She owed him words: "sentimental", "civilized". Edward Bishop on todennut Virginia Woolf -elämäkerrassaan (1991, 56), että kirjallisuus ja sen läsnäolo *Mrs. Dalloway*ssa ei niinkään kerro henkilöiden älykkyydestä, tai saa arvottavaa roolia, vaan enemmänkin elämänasenteesta, intohimosta ja siitä, miten elämää arvostetaan. Peter Walshille kirjallisuus on elämää tärkeämpi voimavara, ja ehkä juuri lukeneisuuden kautta hän omaa herkemmän ja tarkemman silmän yksilöiden tulkitsemiseen, mutta samalla miehen olemuksessa on jotain liioitellun sentimentaalista. Richard Dallowayta kiinnostaa todellinen maailma ja sen ongelmat, politiikka ja asioihin vaikuttaminen. Hän ei ehkä osaa ilmaista tunteitaan yhtä voimakkaasti kuten Peter, mutta tämä ei tee hänestä epäonnistunutta tai kylmää henkilöhahmoa. Poliitikon kiinnostuksen kohteet ovat vain muualla. Clarissa puolestaan syventyy nykyisin vain muistelmiin, ja hänestä kiinnostavampaa on todellisuus sellaisenaan: "She knew nothing; no language; no history; she scarcely read a book now, expect memoirs in bed; and yet to her it was absolutely

absorbing; all this; the cabs passing [--]" (*MD*, 11). Samankaltainen kontrasti syntyy *Tunneissa* Richardin ja Clarissan välille, kun Richard yrittää tavoittaa elämän kauneutta ja ainutlaatuista hetkeä, Clarissa puolestaan nauttia elämästään:

She knows that a poet like Richard would move sternly through the same morning, editing it, dismissing incidental ugliness along with incidental beauty, seeking the economic and historical truth behind these old brick town houses [--], while she, Clarissa, simply enjoys without reason the houses, the church, the man, and the dog. (*TH*, 12.)

Tunneissa kuitenkin naiset ovat tahtomattaankin kertomuksen vankeja. Kuten aiemmin on useaan otteeseen todettu, Clarissa – tuo fiktiivisten kerrostumien ilmentymä, määrittyy muiden silmissä eri kirjallisten identiteettien kautta. Richardille hän on nyt ja aina Rouva D., Walter Hardylle ”se” nainen Richardin romaanista, Brownin muusa (*TH*, 18). Elokuvasa kukkakauppias, Barbara, kysyy: ”It’s you, isn’t it? (*TH2*, kohta 21). Louis Waters toteaa Clarissalle kyynisesti: ”I thought you were meant to do more than just change people’s names. [--] Isn’t it meant to be fiction? He even had you living on Tenth Street.” Clarissa toteaa Louisille: ”You know how Richard is. It’s a fantasy.” Naista tuntuu huolestuttavan vain se, että Richard mainitse teoksessaan Louisin vain sivulauseessa (*TH*, 126). Samalla sivutaan kysymystä fiktion luonteesta ja pelisäännöistä. Clarissaa ei tunnu haittaavan, että hän on fiktiivisten fragmenttien tuotos; on kuin metafiktiivisyys vahvistaisi naisen olemassaoloa. Vaikuttaa jopa siltä, että nainen on riippuvainen oman elämänsä kerronnallistamisesta ja siitä, että hänen elämänsä toimii inspiraationa Richardille:

It is only after knowing him for some time that you begin to realize you are, to him, an essentially fictional character, one he has invested with nearly limitless capacities for tragedy and comedy not because that is your nature but because he, Richard, needs to live in a world peopled by extreme and commanding figures. Some have ended their relations with him rather than continue as figures in the epic poem he is always composing inside his head, the story of his life and passion; but others (Clarissa among them) enjoy the sense of hyperbole he brings to

their lives, have come even to depend on it, the way they depend on coffee to wake them up in the mornings and a drink or two to send them off at night. (TH, 61.)

Nainen haluaa vilpittömästi uskoa, että Richardin teos lukeutuu osaksi kirjallisuuden kaanonia, mutta samalla hän on huolissaan, miten käy kaunokirjalliselle teokselle, kun kirjailija kuolee (TH, 64, 225). Kyse on myös henkilöhahmojen selviämisestä, jos Richardin teos päättyy pölyttymään muiden teosten alle: "[--] but it's far more likely that his books will vanish along with almost everything else. Clarissa, the figure in a novel, will vanish, as will Laura Brown, the lost mother, the martyr and fiend." (TH, 225.) Clarissalle elämä Richardin kanssa rinnastuu kin kirjallisuuden fantastiseen maailmaan: "She could, she thinks, have entered another world. She could have had life as potent and dangerous as literature itself." (TH, 97.) Näin elämä seikkailuineen ja kertomuksineen on aina todellisuutta kiinnostavampaa.

Kuten olen tutkimuksessani todennut vertautuu kirjallisuus ikään kuin vaaralliseen ajanvietteeseen. Laura potee syyllisyyttä siitä, että hän lojuu aamulla sängyssä lukemassa, eikä ole valmistamassa aamiaista Danille ja Richielle (TH, 38). Kuitenkin samalla juuri lukemisen kautta rouva Brown tuntee olonsa täyteläisemmäksi: "Already her bedroom feels more densely inhabited, more actual, because a character named Mrs. Dalloway is on her way to buy flowers" (TH, 37). Lukeminen on toimintaa, jonka kautta Laura viivyttelee kotirouvan rooliin astumista. Naiselle *Mrs. Dalloway* ja koko Woolfin kirjallinen tuotanto on loputon inspiraation lähde. *Tunneissa* fiktio on samalla kiellettyä ajanvietettä että voimaannuttavaa kokemusta tarjoava lohduke.

Lukijan roolin rinnalla keskiöön nostetaan myös tekijä. *Tunnit* mystifioi kirjailijan auraa ja luomisprosessiin liittyvää salaisuutta. Se osallistuu kirjallisuusmyyttiseen keskusteluun romantisoimalla kirjailijaidentiteettiä ja luomistyötä. *Tunneissa* Virginialle kirjoittaminen ja fiktiivinen maailma menee kaiken edelle. Kun Leonard tiedustelee naisen syömisestä, vaihtaa Virginia keskustelun luomiseen: "Leonard, I believe I may have a first sentence" (TH2,

kohtaus 12). Romaanissa Virginia tuskailee kirjoittamisen kanssa: "One always has a better book in one's mind than one can manage to get onto paper" (TH, 69). Kirjoittamisen myötä tekijä on kahden maailman rajatilassa. Mary Joe Hughes (2004, 353) on argumentoinut, että kirjoittamisen kautta Virginia astuu ikään kuin minän toiseen rooliin. Osuvasti Virginia kuvailee suhdettaan kirjoittamiseen seuraavasti:

If she were religious, she would call it the soul. It is more than the sun of her intellect and her emotions, more than the sum of her experiences, though it runs like veins of brilliant metal through all three. It is an inner faculty that recognizes the animating mysteries of the world because it is made of the same substance, and when she is very fortunate she is able to write directly through that faculty. Writing in that state is the most profound satisfaction she knows, but her access to it comes and goes without warning. She may pick up her pen and follow it with her hand as it moves across the paper [--]. (TH, 34–35.)

Ironisesti voidaan todeta kirjailijan itsensäkin olevan kertomuksen vanki, kun todellinen historiallinen henkilö on transformoitu fiktion ja hän kirjoittaa kirjaa, joka on jo kirjoitettu (Loncin 2014, 47). Luomistyön kanssa kamppailee myös Richard, jonka oma teos hakee viitteitä Woolfin romaanista. Teoksessa keskitytään juonellisuuden sijaan pikkutarkkaan yksityiskohtien kuvailuun. Louis toteaa romaanista seuraavasti: "A whole chapter about "Should she buy some nail polish?" And then guess what? After fifty pages *she doesn't!* The whole thing seems to go on for eternity. Nothing happens. Then wham! For no reason she kills herself." (TH2, kohtaus 50.) Richard on hakenut vaikutteita Woolfin romaanista, mutta myös omasta ja lähipiirinsä elämästä. Kuten Clarissa korjaa Louisin kommenttia: "His mother kills herself" (TH2, kohtaus 50). Paljastaa tämä, kuinka äidin hylkäämäksi joutuminen on varjostanut Richardin elämää, niin että fiktiivisessä teoksessa kirjailija käsittelee äitisuhdettaan lopulta "tappamalla" kyseisen henkilöahmon. Richardille kuolema on lopulta seurausta ahdistuksesta, joka juontaa juurensa sen oivaltamisesta, että elämän kauneutta on mahdotonta siirtää sellaisenaan fiktion: "What I wanted to do seemed simple. I wanted to create something alive and shocking enough that it could stand beside a morning in

somebody's life. The most ordinary morning. Imagine, trying to do that. What a foolishness." (TH, 199.) Siinä missä kadotetun hetken eläminen uudelleen on mahdotonta, on kirjailijoiden ongelmana tavallisen arkipäiväisen hetken taltioiminen ilman filttäreitä.

Tunneissa tekijöiden, visionäärien kohtalona on kuolla. Näin sekä romaani että elokuva osallistuvat postmoderniin keskusteluun kirjailijan kuolemasta. Toisaalta Cunningham puhuu teoksessaan tekijän kuolemasta, kun henkilöhahmon rakennusaineena ovat jo aiemmat fiktiiviset kerrostumat. Roland Barthes kirjoitti kuuluisassa esseessään "La Mort de l'auteur" (1968) tekijän kuolemasta, jossa voittajana selviää lukija tai metafiktiivinen henkilö. Toisaalta hypertekstien kohdalla voidaan myös puhua Harrold Bloomin vaikutusahdistuksesta, jossa myöhempi runoilija etsii aiemman tekijän kuolemattomuutta: "The largest irony of the revisionary ratio of *apophrades* is that the later poets, confronting the imminence of death, work to subvert the immortality of their precursors, as though any one poet's afterlife could be metaphorically prolonged at the expense of another's [--]" (Bloom 1997, 151). *Tunnit* ponnistaa postmodernin kulttuurin syvävesiltä, joissa intertekstuaalisuuden valtamereellinen verkosto nappaa haaviinsa palasia sieltä täältä. Käänteisesti siis Cunninghamin teoksessa tekijä hukkuu pastissin jalkoihin, mutta ylistää modernin ajan kirjailijaa, Woolfia, joka ikään kuin herätetään henkiin fiktiivisessä muodossa. Tekijän kuoleman johdosta inkarnaationa syntyy lukija, jonka on täytynyt perehtyä useisiin lähteisiin luodakseen jatko-osan Woolfin romaanin pohjalta. *Tunneissa* lukijalle tarjoutuu avoin vuorovaikutus tekstin ja sen intertekstien välillä, minkä kautta löytyy aina lukijan omasta odotushorisontista kurkistava luenta ja tulkinta. (Wild 2002). *Tunneissa* painopiste siirtyykin lopulta kirjailijasta lukijan ja henkilöiden väliseen kohtaamiseen (kts. Myös Hughes 2004, 357). Lukemisen kautta rajat rikkoutuvat tekstin, tekijän ja lukijan välillä, kuten Laura Brown sen romaanissa kokee:

She is herself and not herself. She is a woman in London, an aristocrat, pale and charming, a little false; she is Virginia Woolf; and she is this other, the inchoate, tumbling thing known as herself, a mother [--]. (*TH*, 187.)

Samalla neuvotellaan henkilöiden identiteetistä kertomuksen ja fiktion välillä. Lopulta teoksissa elämän juhliin osallistuu kustannustoimittaja, yliopisto-opiskelija, käsikirjoittaja ja kirjastonhoitaja – *Tuntien* selviytyjät eli lukijat!

5 LOPUKSI

She was destined to charm, to prosper. So Mrs. Dalloway it was and would be.
(*TH*, 11)

What I wanted to do was more akin to music, to jazz, where a musician will play improvisations on an existing piece of great music from the – past – not to reinvent it, not to lay any kind of direct claim to it, but to both honor it and try to make other art out of an existing work of art.

Michael Cunningham⁶³

Tekijän intentiot, tajunnanvirtaromaani, metafiktiiviset rakenteet, Woolfin tyylin jäljittely, fiktion ja faktan raja-aitojen murtaminen, kaksi romaania ja elokuva – *Tunnit*-teosten monimutkainen rakennelma ei ole tarjonnut mutkatonta polkua teosten intertekstuaalisuuden, identiteetin ja dialogin paikantamiseen ja merkityksellistämiseen. Lopulta on mahdotonta täysin tavoittaa *Tunnit*-teosten kadotettua tiikeriä, johon Cunningham romaanin alussa viittaa.⁶⁴ *Tuntien* osalta olen tutkijan roolissa käynyt lävitse melkoisen johtolangalta toiselle johtavan ajatusryöpyn. Siinä mielessä postmodernien teosten (jotka ovat täynnä eri tasoisia intertekstuaalisia ja hypertekstuaalisia viittauksia) tutkimiseen ja syvälliseen tulkintaan ei ole oikotietä. Ensin on paikannettava ja tunnistettava hypotekstin ja hypertekstien väliset suhteet, ja vasta sitten ajankohtaiseksi tulevat syvemmät merkitykset ja varsinainen syvempi dialogi teosten välillä. Näin myös oma kiinnostukseni on liukunut teosten eksklusiivisten intertekstuaalisten vihjeiden bongaamisesta kohti teosten identiteettiä ja temaattisia piirteitä — siis hypertekstien syvätasoa.

Työni tarkoituksena on ollut havainnollistaa *Mrs. Dallowayn* ja *Tuntien* välistä dialogia ja intertekstuaalisia suhteita henkilöiden, kielellisten, kerronnallisten ja

⁶³ Schiff 2003, 113.

⁶⁴ Teoksen alussa Cunningham lainaa katkelman J. L. Borgesin runosta *The Other Tiger* (1960): "We'll hunt for a third tiger now, but like the others this one too will be a form of what I dream, a structure of words, and not the flesh and bone tiger that beyond all myths paces the earth. I know these things quite well, yet nonetheless some force keeps driving me in this vague, unreasonable, and ancient quest, and I go on pursuing through the hours another tiger, the beast not found in verse."

temaattisten seikkojen osalta. Samalla taustalla on ollut teosten omien identiteettien paikantaminen – mitä siis voimme loppujen lopuksi todeta tästä? Henkilöhahmojen osalta luvussa kaksi käsittelin laajasti henkilöiden interfiguraatiivisuutta ja erityisesti toiminnan ja mielen tason yhteyttä. *Tuntien* naiset ovat myös mielenkiintoinen kokooma eri fiktiivisistä ja faktuaalisista lähteistä, ja muodostavat näin oman kiinnostavan intervention tekstiin. Oman lisänsä tuo hypertextien tekijä-lukija-henkilöhahmo-malli, jota teokset tarkastelevat eri näkökulmista. Identiteettikysymys kulminoituukin modernin ja postmodernin teoksen välisiin eroihin siitä, millaisia muistijälkiä henkilöihin niiden kirjallisuushistoriallisessa kontekstissa muodostuu. Sisäisen ja ulkoisen identiteetin ristiriitaisuus tuo myös omaa polemiikkia siihen, kuinka vaikea fiktiivisten henkilöiden, kuin toisaalta todellisten ihmisten, syvintä olemusta on tavoittaa. Sen mitä *Tunnit*-teosten naiset lopulta osoittavat, on rehellisyys itseään kohtaan, mutta jonka henkilö voi itse omassa kokemusmaailmassaan lopulta ymmärtää. Näin Woolfin ”Mr. Bennet and Mrs. Brown” -esseessään muotoilema kysymys henkilön todellisen identiteetin tavoittamisesta jää avoimeksi – ainakin ulkopuolisen havainnoijan osalta niin kertomuksen maailmassa kuin sen ulkopuolellakin. *Tunnit* ei myöskään esitä päähenkilöitä ”kokonaisina”, vaan kyseenalaistaa valmiin identiteetin olemassaolon. *Tunneissa* ”For there she was” vaihtuu ”Here she is with another hour before her” (MD, 213; TH, 226). Näin murskautuu ajatus eheän ja valmiin identiteetin rakentamisesta.

Kielellisten ja kerronnallisten seikkojen osalta Cunninghamin romaani luo *sekä-että* -viitteitä teoksen lukemiseen pastissina. *Tunnit*-tutkimuksen valossa tutkijoita on askarruttanut kysymys postmodernin romaanin olemuksesta, ja akateemisessa kehyksessä sille on yritetty esittää erilaisia määreitä, kuten johdannossa totesin. Parhaiten *Tunnit* määrittyy Woolfin romaanista inspiroituneeksi luennaksi, jossa on sekä vakavan transformaation ja tyylijäljittelmän piirteitä. Kuten luvussa kolme käsiteltiin, tavoittelee Cunninghamin romaani tunnelmaltaan, ilmaisultaan ja erityisesti lainatun monologin osalta dallowayismia edustavia piirteitä. Se toistaa tuttuja sanontoja, luo alluusioita sekä mukailee vahvasti *Mrs. Dalloway*n tunnelmaa postmodernistisin vivahtein. *Tun-*

neissa on siis kyse *sekä-että*-tapauksesta. Tässä mielessä oma tulkintani poikkeaa Gérard Genetten näkemyksestä, jossa jaottelu vakavaan transformaatioon ja tyyliä jätelmään on huomattavasti ehdottomampi – *Tunnithan* on oiva esimerkki, mitä postmoderni fiktio voi olla parhaimmillaan: lokeroita vastustava dekonstruktio.

Elokuvan osalta *Tuntien* identiteetti tavoittelee dallowayismille ominaisia piirteitä välähdyksenomaisen montaasin ja musiikin kautta. Leikkaustekniikka onkin avainroolissa, ja se vahvistaa (jopa tehokkaammin kuin kirja) naisten välistä dialogia eri kertomuslinjoilla. Musiikki on myös maailmoja yhdistävä liima, joka tukee sen kehämäisellä rytmillä naisten mielen sisäistä kaaosta. Toisaalta vastapainona musiikille hiljaiset aukkopaikat mukailevat niitä kipupisteitä, joita ei voida aukikirjoittaa. Vaikka elokuva tavoittelee ja mukailee Cunninghamin romaanin ydintä, muodostaa se teosten väliseen dialogiin uuden ulottuvuuden, kun tulkittavana ovat audiovisuaalisen kanavan omat tehokeinot esittää harhailevia mieliä. Tietyt yksityiskohtaiset erot romaanin ja elokuvan välillä ovat myös omiaan herättämään ja jatkamaan keskustelua, kuten oliko Luran ajatus itsemurhasta suunnitelmallinen vai täysin spontaanin ajatuksen tulos. Toisaalta, kuten alussa totesin, en ole halunnut tehdä selkeärajaista eroa vertaamalla romaania ja elokuvaa toisiinsa, vaan olen korostanut ajatusta intermediaalisesta, teosten välillä olevasta jatkuvasta keskustelusta. Matkan varrella olen kuitenkin poiminut esimerkkejä siitä, millaisia asteittaisia tulkinnallisia eroja romaanin ja elokuvan välille muodostuu. Usein nämä erot ovat liittyneet elokuvan turvautumaan dramatisaatioon, tai muutoksilla on haluttu korostaa kontrastia elämän ja kuoleman välillä tai henkilön fragmentaarisuutta. Elokuvan pohjavire melankolisen musiikin voimistamana on kuitenkin huomattavasti synkempi kuin Cunninghamin romaanissa. Vaikka elokuvan lopussa Clarissa tuntuukin uhkuvan elinvoimaa, päättyy adaptaatio Virginian itsemurhaan. Näin romaanin ja elokuvan välille muodostuu kiinnostava dialogi juuri eksistentiaalistien kysymysten osalta – ja toisaalta molemmat muodostavat omine nyansseineen identiteettinsä.

Tunnit-teosten pääteemat ovat olleet matkassa kuin hiljaisena taustoittajana pitkin tutkimustani, sillä niin kiinteästi ne ovat sidottu henkilöihin, tiettyihin avainsanoihin ja lauseisiin. Kohdeteoksia yhdistävät eksistentiaaliset kysymykset ja pohdinnat elämästä ja kuolemasta. Kukin ovat teoksissa läsnä aina merkittävällä hetkellä – alleviivaten tässäolemisen merkitystä. Ruoka saa puolestaan sekä elämän jatkuvuuteen että kuolemaan liittyviä konnotaatioita. Virginia ja Richard, teosten runoilijasielut, välttelevät syömistä ja ovat jo näin rajatapauksia, matkalla toiseen maailmaan. Lauralle syntymäpäiväkakun leipominen on tärkeä missio, jonka kautta nainen neuvottelee paikkaansa itsensä ja yhteiskunnan välillä sekä käy taistelua sisäisen ja ulkoisen identiteetin välillä.

Kuten aiemmin olen käsitellyt, kuolema tulee lähelle *Tuntien* päähenkilöitä, ja jokaisen naisista on pohdittava suhdetta uudelleen omaan elämäänsä. Lopulta elämän kontrastia vasten tietty varmuus ja tulevaisuususkko lujittuu henkilöiden mielessä, mutta siltikin henkilöiden ääriviivat jäävät postmodernistisen utuisiksi. *Tunneissa* identiteetin ohella puhutaan vahvasti naisen roolista, seksuaalisesta identiteetistä, ja toki sivutaan aihetta feminismistä ja naisten oikeuksien kehityskulusta, joita tässäkin on laihasti viitattu. Silti naisten sisäisen ja ulkoisen identiteetin välisen ristiriidan kautta puhutaan jostain universaalista, kipupisteistä – tehdyistä valinnoista, joita kannamme mukamme jokapäiväisessä elämässä. Lopulta tärkeäksi nousee oman elämän hyväksyminen ja läsnäolon merkitys.

Tunneissa ajallisuuden tematiikassa onkin kyse oman elämän kulkusuuntaa määrittävän hetken kokemisesta ja sen vaalimisesta. Clarissoille suudelma on ollut lupaus avoimesta tulevaisuudesta ja lukuisista mahdollisuuksista. Lauralle käänteen tekevä hetki tapahtuu hotellihuoneessa, jossa hän päättää omasta kohtalostaan. Clarissoille tärkeä muisto on kantava voima nykyhetkessä, kun taas Virginialle, Septimukselle ja Richardille oma tärkeä muisto on menettänyt merkityksensä, jäljellä on vain mielen sisäinen kaaos ja lopulta täydellinen hiljaisuus. Niin *Mrs. Dallowayssa* kuin *Tunneissakin* elämän mysteeriä yritetään

ratkaista eri keinoin, vastausta etsitään uskonnosta, rakkaudesta, feministiteorioista, kuolemasta ja taiteesta. Mutta kuten Clarissa toteaa:

There's just this for consolation: an hour here or there when our lives seem, against all odds and expectations, to burst open and give us everything we've ever imagined, though everyone but children (and perhaps even they) knows these hours will inevitably be followed by others, far darker and more difficult. Still, we cherish the city, the morning; we hope, more than anything, for more. (TH, 225.)

Kaiken kuorrukkeena *Tunnit* esittää laajan pohdinnan kirjallisuuden merkityksestä, mikä lisää edelleen oman identiteettikerrostumansa teosten ympärille. Jo itsessään postmodernina teoksena sen intertekstuaalisine viittauksineen, aluusioineen, jäljittelyineen ja muunteluineen nousevat pintaan kysymykset kirjallisuuden kulttuurisista kerrostumista. *Tunnit*-teokset nostavat keskiöön toisen tekijän, ne leikkivät kerronnallistamisen voimalla, kun kolmen naisen maailmat kietoutuvat yhteen. Ne puhuvat tekijän äänellä luomisen voimasta, täydellisen hetken taltioimisesta taiteen formaattiin. Ne puhuvat henkilöahmosta, joka metafiktiivisenä hahmona on lainattujen identiteettien vanki. Samalla *Tunnit*-teokset puhuvat yksittäisen romaanin selviytymistaistelusta ja viimeiseksi lukijasta, jolla on kaikki mahti loihtia henkiin koko kaunokirjallinen paletti sen juonikuvioineen ja henkilöahmoineen. Lauran kautta kohdeteoksissa pohditaan lukemisen voimaannuttavaa kokemusta. Juuri lukijan roolin korostamiseen Cunningham viittaa teoksensa alussa lainaamalla otteen Jorge Luis Borgesin *The Other Tiger* -runosta. Kolmas tiikeri viittaa samalla itse tekijään, joka on Woolfin tuotantoon laajasti perehtynyt lukija, Laura Browniin sekä todelliseen lukijaan.

Tunneissa on ennen kaikkea kyse multi-identiteettisyydestä. Fiktion ja kertomuksen välillä neuvotellaan uudenlaisista liitoksista. *Tunteihin* kätkeytyy niin moninaisia kerrostumisia, että yhtä lailla kuin on monta tulkintaa, on joukko omasta odotushorisontista ponnistavia vastaanottajia, jotka merkityksellistävät teokset omalla tavallaan – aivan kuten *Mrs. Dalloway*n lentokonekohtauksessa,

jossa ohikulkijat muodostavat taivaalle kaartuvista savukiehkurakirjaimista eri merkityksiä: "A C was it? An E, then an L? Only for a moment did they lie still [--] "Blaxo", said Mrs. Coates [--] "Kreemo", murmured Mrs. Bletchley [--] "It's toffee" [--] (MD, 23–24). Lentokoneen savukiekuroista muodostaman toffeemainoksen kukin tulkitsee tavallaan. Septimukselle se on kuin suoraan hänelle osoitettu henkilökohtainen viesti (MD, 25). Aivan kuten *Mrs. Dalloway* on inspiraation lähde ja voimaannuttava teos rouva Brownille – on sitä *Tunnit* kokonaisuudessaan vastaanottajalle. Cunninghamille Woolfin romaani on se rakastetuin kirja. Tätä ylistyslaulua tekijä haluaa välittää sukupolvelta toiselle, lukijalta lukijalle, tutkijalta tutkijalle. On selvää, että keskustelu *Mrs. Dalloway*sta ja *Tunneista*, ja teosten välisistä suhteista tulee jatkumaan. Näin hypertekstien oma identiteetti asettuu sekä menneisyyteen että tulevaisuuteen. Siitä ovat osoituksena jo muut postmodernit tekstit, jotka hakevat vaikutteita Woolfin romaanista sekä lukuisat eri suuntiin polveilevat tutkimukset näiden maagista hehkua huokuvien tekstien äärellä. Kiinnostavan uuden tutkimussuunnan on jo aloittanut Monica Latham (2015), joka jatkaa keskustelua *Mrs. Dalloway*n vaikutussuhteista neomodernistisen kirjallisuuden parissa. Joka tapauksessa siinä missä *Tunnit* on ylistys Virginia Woolfille, on se ennen kaikkea ylistys lukemiselle.

LÄHTEET

KOHDETEKSTIT:

CUNNINGHAM, MICHAEL 2006: *The Hours*. London: Harper Perennial. (Alkuteos ilmestynyt vuonna 1998.)

HARE, DAVID 2003: *The Hours* – a screenplay. London: Faber ja Faber.

DALDRY, STEPHEN 2002: *The Hours*. Los Angeles: Miramax International/ Paramount.

WOOLF, VIRGINIA 1976: *Mrs. Dalloway*. London: The Hogarth Press. (Alkuteos ilmestynyt vuonna 1925.)

LYHENTEET:

TH= *The Hours* (romaanin)

TH2= *The Hours* (elokuvakäsikirjoitus)

MD= *Mrs. Dalloway*

TUTKIMUS- JA MUU KIRJALLISUUS

ABEL, ELISABETH 1983. Narrative Structure(s) and Female Development: The Case of Mrs. Dalloway. Teoksessa *Fictions of Female Development*. Toim. Elizabeth Abel, Marianne Hirsch ja Elizabeth Langland. Hanover: University Press of New England. 161–185.

ALLEN, GRAHAM 2011. *Intertextuality*. New York: Routledge. (Alkuteos ilmestynyt vuonna 2000.)

ALLEN, HENRY 2006. "Mrs. Dalloway" and Three of Its Contemporary Children. *Papers on Language & Literature*. Syksy 2006, vol. 42, nro 4. 401–419.

BACHELARD, GESTON 2014. *L'eau et les Rêves*. Paris: Librairie José Corti. (Alkuteos ilmestynyt vuonna 1946.)

BACON, HENRY 2000. *Audiovisuaalisen kerronnan teoria*. Helsinki: SKS.

BACON, HENRY 2005. *Seitsemäs taide*. Helsinki: SKS.

BARTHES, ROLAND 1984. La mort de l'auteur. Teoksessa *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*. Paris: Editions du Seuil. 63–69. (Essee julkaistu ensimmäisen kerran vuonna 1968.)

BARTHES, ROLAND 1971. From Work to Text. Teoksessa *Textual Strategies: Perspectives in Post-Structuralist Criticism*. Toim. Josué V. Harari. Ithaca & New York: Cornell University Press. 73–81.

BECDELIÈVRE, LAURE 2012. *Au Creux Des Heures: De Mrs. Dalloway à The Hours*. Chatou: Les Éditions de la Transparence.

BENNETT, JOAN 1964. *Virginia Woolf: Her Art as a Novelist*. London: Cambridge University Press. (Alkuteos ilmestynyt vuonna 1945.)

BELL, QUENTIN 1972. *Virginia Woolf: A Biography*. Volume II Mrs Woolf 1912–1941. London: The Hogarth Press.

BERNARD, CATHERINE 2006. *Mrs. Dalloway* de Virginia Woolf. Paris: Gallimard.

BISHOP, EDWARD 1991. *Virginia Woolf. (Macmillan Modern Novelist.)* London: Macmillan.

BLOOM, HARROLD 1997/1973. *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. London & Oxford: Oxford University Press.

CHATMAN, SEYMOUR 2005. *Mrs. Dalloway's Progeny: The Hours as Second-Degree Narrative*. Teoksessa *A Companion to Narrative Theory*. Toim. James Phelan ja Peter J. Rabinowitz. Oxford & Malden: Blackwell publishing. 269–281.

COFFREY, MICHAEL 1998. Michael Cunningham: New Family Outings. Artikkelijulkaistu 2. marraskuuta 1998 *Publishers Weekly*. Viitattu 18.8. 2014. http://helios.uta.fi:2300/pdf25_26/pdf/1998/PWK/02Nov98/1260224.pdf?T=P&P=AN&K=1260224&EbscoContent=dGJyMMvl7ESep7Y4v%2BvlOLCmr0yeprVSsae4SbaWxWXS&ContentCustomer=dGJyMPGqtU%2B2q7BLuePfgeyx%2BEu3q64A&D=bsh.

COHN, DORRIT 1978. *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. New Jersey: Princeton University Press.

COHN, DORRIT 2006. *Fiktioin mieli*. Suom. Paula Korhonen, Markku Lehtimäki, Kai Mikkonen ja Sanna Palomäki. Helsinki: Gaudeamus. (Alkuperäinen *The Distinction of Fiction* ilmestynyt vuonna 1999.)

DAMASIO, ANTONIO 2000. *The Feeling of What Happens: Body, Emotion and the Making of Consciousness*. London: Heinemann.

DICK, SUSAN 2000. Literary Realism in *Mrs Dalloway*, *To the Lighthouse*, *Orlando* and *The Waves*. Teoksessa *The Cambridge Companion to Virginia Woolf*. Toim. Sue Roe & Susan Sellers. Cambridge: Cambridge University Press. 50–71.

DYER, RICHARD 2007. *Pastiche*. New York: Routledge.

EARNSHAW, STEVEN 1995. Love and the Subject. Teoksessa *Postmodern Subjects/ Postmodern Texts*. Jane Dowson & Steven Earnshaw. 57–70. Amsterdam: Rodopi.

ELLIOT, KAMILLA 2005. Adaptation. Teoksessa *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. Toim. David Herman, Manfred Jahn & Marie-Laure Ryan. New York: Routledge. 3–4.

EVANS, WILLIAM A. 1989. *Virginia Woolf, Strategist of Language*. Lanham, MD: University Press of America.

FOKKEMA, ALEID 1991. *Postmodern Characters: A Study of Characterization in British and American Postmodern Fiction*. Amsterdam & Atlanta: Editions Rodopi.

GENETTE, GÉRARD 1997a. *Palimpsests – Literature in the Second Degree*. Käänt. Channa Newman & Claude Doubinsky. Lincoln & London: University of Nebraska Press. (Alkuteos *Palimpsestes: La Littérature au second degré* ilmestynyt vuonna 1982.)

GENETTE, GÉRARD 1997b. *Paratexts: Thresholds of Interpretation*. Käänt. Jane E. Lewin. Cambridge: Cambridge University Press. (Alkuteos *Seuils* ilmestynyt vuonna 1987.)

GUSSOW, MEL 1999. A Writer haunted by Virginia Woolf. *The New York Times*, 20. 4.1991.

HAFLEY, JAMES 1980. Virginia Woolf's Narrators and the Art of "Life Itself". Teoksessa *Virginia Woolf*. Toim. Ralph Freedman. Berkeley & Los Angeles: University of California Press. 29–43.

HAFFEY, KATE 2010. Exquisite Moments and the Temporality of the kiss in *Mrs. Dalloway* and *The Hours*. *Narrative*. Vol. 8, no 2. 137–162.

HARDY, SARAH BOYKIN 2011. The Unanchored Self in *The Hours* after *Dalloway*. *Critique* 2011, no. 52. 400–411.

HERBERT, ROBERT L. 1988. *Impressionism: Art, Leisure, and Parisian Society*. Hong Kong: Yale University.

HERMAN, DAVID 2002. *Story Logic. Problems and Possibilities of Narrative*. Lincoln & London: University of Nebraska Press.

HUGHES, MARY JOE 2004. Michael Cunningham's *The Hours* and Postmodern Artistic Re-Presentation. *Critique* 2004, vol. 45, no. 4. 349–361.

HUTCHEON, LINDA 1980. *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press.

HUTCHEON, LINDA 1988. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York & London: Routledge.

HUTCHEON, LINDA 1989. *Politics of Postmodernism*. New York & London: Routledge.

HUTCHEON, LINDA 1994. *Irony's Edge: The Theory and Politics of Irony*. London: Routledge.

HUTCHEON, LINDA 2006. *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge.

INNONE, CAROL 2003. Woolf, Women, and *The Hours*. *Commentary* 2003, nro 4. 50–53.

KESKINEN, MIKKO 2008. Teksti ja konteksti. Teoksessa *Kirjallisuudentutkimuksen peruskäsitteitä*. Toim. Outi Alanko-Kahiluoto & Tiina Käkelä-Puumala. Helsinki: SKS. 91–116.

KÄKELÄ-PUUMALA, TIINA 2008. Persoona, funktio ja teksti – henkilöhahmojen tutkimuksesta. Teoksessa *Kirjallisuudentutkimuksen peruskäsitteitä*. Toim. Outi Alanko-Kahiluoto & Tiina Käkelä-Puumala. Helsinki: SKS. 240–270.

LATHAM, MONICA 2015. *A Poetics of Postmodernism and Neomodernism: Rewriting Mrs. Dalloway*. London: Palgrave Macmillan.

LEAVENWORTH, MARIA LINDGREN 2010. A Life as Potent and Dangerous as Literature Itself: Intermediated Moves from *Mrs. Dalloway* to *The Hours*. *The Journal of Popular Culture*. Vol. 42, No. 3. Wiley Periodicals, Inc. 503–523.

LONCIN, JULIE 2014. *Image, temps, mouvement dans "Mrs. Dalloway" et "The Hours": L'art du mouvement perpétuel, de Virginia Woolf à Stephen Daldy*. Saarbrücken: Éditions universitaires européennes.

LOTHE, JACOB 2000. *Narrative in Fiction and Film: An Introduction*. New York: Oxford University Press.

LYYTIKÄINEN, PIRJO 1991. Palimpsestit ja kynnystekstit. Tekstien välisiä suhteita Gérard Genetten mukaan ja Ahon Papin rouvan intertekstuaalisuus. Teoksessa *Intertekstuaalisuus: Suuntia ja sovelluksia*. Toim. Auli Viikari. Helsinki: SKS. 145–179.

- MAKKONEN, ANNA 1991. Onko intertekstuaalisuudella mitään rajaa? Teoksessa *Intertekstuaalisuus: Suuntia ja sovelluksia*. Toim. Auli Viikari. Helsinki: SKS. 9–30.
- MASLIN, JANET 1998. *Mrs. Dalloway* (1997), Film Review; Truths of All Lives, Comfortable or Not. *The New York Times*, 20. helmikuuta 1998.
- McFARLANE, BRIAN 1996. *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*. Oxford: Clarendon Press.
- McHALE, BRIAN 1987. *Postmodernist Fiction*. New York: Methuen.
- MIKKONEN, KAI 2006. Fiktion erityisyys ja ainutlaatuisuus Dorrit Cohn mukaan. Teoksessa Dorrit Cohn, *Fiktion mieli*. Helsinki: Gaudeamus. 249–264.
- MILLER, OWEN 1985. Intertextual Identity. Teoksessa *Identity of the Literary Text*. Toim. Mario J. Valdés & Owen Miller. Toronto: University of Toronto Press. 19–40.
- MORARU, CHRISTIAN 2008. Intertextuality. Teoksessa *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. Toim. David Herman, Jahn Manfred & Marie-Laure Ryan. New York: Routledge. 256–261.
- MORGAN, THAÏS E. 1985. Is There an Intertext in This Text? Literary and Interdisciplinary Approaches to Intertextuality. *American Journal of Semiotics*, 3:4. 1–40.
- MÜLLER, WOLFGANG G. 1991: Interfiguralität. A Study on the Interdependence of Literary Figures. Teoksessa *Intertextuality*. Toimittanut Heinrich F. Plett. Berlin & New York: De Gruyter. 101–121.
- NICOLSON, NIGEL 2000. *Virginia Woolf*. London: Weidenfeld & Nicolson.
- PALMER, ALAN 2004. *Fictional Minds*. Lincoln & London: University of Nebraska Press.
- PALMER, PAULINA 1995. Postmodern Trends in Contemporary Fiction: Margaret Atwood, Angela Carter, Jeanette Winterson. Teoksessa *Postmodern Subjects, Postmodern Texts*. Toim. Jane Dowson ja Stephen Earnshaw. 181–189.
- PHELAN, JAMES 1989. *Reading People, Reading Plots: Character, Progression and the Interpretation*. Chicago & London: The University of Chicago Press.
- PHELAN, JAMES 2005. *Living to Tell about it: A Rhetoric and Ethics of Character Narration*. Ithaca ja London: Cornell University Press.

PEREGRIN, TONY 2003. Michael Cunningham After Hours. *The Gay and Lesbian Review*, March–Avril 2003. 30–31.

PILLIÈRE, LINDA 2004. Michael Cunningham's *The Hours*: Echoes of Virginia Woolf. *LISA e-journal*. VOL. II – nro 5. Viitattu 1.8.2014.
<http://lisa.revues.org/2912#text>.

POPLAWSKI, PAUL 2003. Preface. Teoksessa *Encyclopedia of Literary Modernism*. Toim. Paul Poplawski. Westport, Connecticut & London: Greenwood Press. Vii–x.

RANTAVAARA, IRMA 2003. Johdanto. Teoksessa Mrs. *Dalloway*. Suom. Kyllikki Hämäläinen. Helsinki: Otava. 5–20. 3. painos. (Alkuperäinen ilmestymisvuosi suomeksi 1956.)

RICHARDSON, ROBERT 1969. *Literature and Film*. Bloomington & London: Indiana University Press.

RIMMON-KENAN, SHLOMITH 1991. *Kertomuksen poetiikka*. Suom. Auli Viikari. Helsinki: SKS. (Alkuteos *Narrative Fiction: Contemporary Poetics* ilmestynyt vuonna 1983.)

SAARILUOMA, LIISA 1989. *Muuttuva romaani*. Hämeenlinna: Karisto.

SANDERS, JULIE 2006: Adaptation and Appropriation. Teoksessa *The Cambridge Companion to Virginia Woolf*. Toim. Sue Roe & Susan Sellers. Cambridge: Cambridge University Press. 109–126.

SCHIFF, JAMES 2003: An Interview with Michael Cunningham. *Missouri Review*, 26.2.2003. 111–127.

SCHIFF, JAMES 2004. Rewriting Woolf's *Mrs. Dalloway*: Homage, Sexual Identity, and the Single-Day Novel by Cunningham, Lippincott, and Lanchester. *Critique* 2004, vol. 45, nro 4. 363–382.

STAM, ROBERT 2005. Introduction: The Theory and Practice of Adaptation. Teoksessa *Literature and Film. A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*. Toim. Robert Stam & Alessandra Raengo. Malden & London: Blackwell Publishing. 1–52.

STILL, JUDITH & WORTON, MICHAEL 1990. Introduction. Teoksessa *Intertextuality: Theories and Practices*. Toim. Michael Worton & Judith Still. Manchester & New York: Manchester University Press. 1–44.

TAMMI, PEKKA 1992. *Kertova teksti: Esseitä narratologiasta*. Helsinki: Gaudeamus.

VARTIAINEN, PEKKA 2009. *Länsimaisen kirjallisuuden historia*. Helsinki: BTJ Kustannus.

VÄLIMÄKI, SUSANNA 2012. Valinnan hetket – *Tunnit*-elokuvan eksistentiaalinen ja psykoanalyttinen kuuntelu. Teoksessa *Elokuva ja psyyke 3: Tarinan lumous*. Toim. Antti Alanen. Helsinki: Minerva. 167–184.

WAUGH, PATRICIA 1984. *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London & New York: Methuen.

WILD, ANDREA 2002. The Suicide of the Author and his Reincarnation in the Reader: Intertextuality in *The Hours* by Michael Cunningham. American originals; American Adaptations, *Xchanges* 2002, vol.1, nro2. Viitattu 18.06.2014.
http://www.xchanges.org/xchanges_archive/xchanges/1.2/wild.html.

WOOD, MICHAEL 1998. *Parallel Lives*. *The New York Times*, 22. marraskuuta 1998.

WOOLF, VIRGINIA 1966/1967. "Mr. Bennet and Mrs. Brown". Teoksessa *Collected Essays I*. London: The Hogarth Press. 319–337.

WOOLF, VIRGINIA 1969. *A Writer's Diary: Being Ectracts from the Diary of Virginia Woolf*. Toim. Leonard Woolf. London: The Hogarth Press. Alkuteos ilmestynyt vuonna 1953.

WOOLF, VIRGINIA 1926/1972. "The Movies and Reality". Teoksessa *Authors on Film*. Toim. Harry M. Geduld (1972). Bloomington & London: The Hogarth Press. 87–91. (Alkuperäinen essee ilmestynyt vuonna 4. elokuuta 1926, *The New Republic*.)

WOOLF, VIRGINIA 1925/ 1984. "Modern Fiction". Teoksessa *The Essays of Virginia Woolf*. Toim. Andrew McNeille. Volume 4: 1925-1928. London: The Hogarth Press. (Essee julkaistu ensimmäisen kerran vuonna 1925.)

YOUNG, TORY 2003. A Reader's Guide. Michael Cunninghamin teoksessa *The Hours*. New York: Continuum.